

Halina Mazurek

Teatr, życie, gra

Studia o pisarstwie dramaturgicznym
Nikołaja Kłody



Teatr, życie, gra

Studia o pisarstwie dramatycznym

Nikołaja Kłady

Prace Naukowe
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 2066

Halina Mazurek

Teatr, życie, gra

**Studia o pisarstwie dramaturgicznym
Nikołaja Kłody**



Redaktor serii: Historia Literatur Słowiańskich
Barbara Czapik-Lityńska

Recenzent
Walenty Piłat



BG 311199

21

Spis treści

Wstęp	7
Rozdział I	
Od maski i gry do szczerości i prawdy	19
Rozdział II	
Gry językowe	45
Rozdział III	
W teatrze nie zagranych ról	63
Rozdział IV	
Autor, życie, gra	87
Rozdział V	
W grze z cudzym tekstem	113
Zakończenie	143
Резюме	152
Summary	154

Wstęp



Dramaturg Nikołaj Kolada (ur. 1957) zasługuje na wyróżnienie z wielu względów, choć spośród licznej rzeszy dramatopisarzy rosyjskich schyłku XX wieku oprócz niego na czoło da się wysunąć jeszcze co najmniej kilka osób reprezentujących to samo pokolenie: Marię Arbatową, Jelenę Griominę, Olega Juriewa, Dimitrija Lipskierowa, Władimira Malagina, Ludmiłę Razumowską, Aleksieja Słapowskiego, Aleksieja Szypienkę, Michaiła Ugarowa, Aleksandra Żelezcowa i innych¹. Kolada wszakże jest jednym z najpopularniejszych, twórcą najbardziej płodnym (od 1986 roku, kiedy ujrzał światło dzienne jego pierwszy utwór, napisał około 70 sztuk), poznanym nieźle również na Zachodzie, którego sztuki zarówno w Rosji, jak i tam dosyć często się wystawia. Odwiedził sceny teatrów wielu miast w USA, Kanadzie, Anglii, Niemczech, we Francji, Włoszech, w Szwecji, Finlandii, Australii, Jugosławii, Bułgarii, na Węgrzech, w Turcji, na Litwie, Łotwie, w Białorusi, na Ukrainie i w innych krajach. Do tej pory zdołał wydać już trzy tomy swoich sztuk, co dla 43-letniego autora jest

¹ Wymieniłam tu tylko kilka nazwisk dramaturgów wybranych spośród tych, którzy zdobyli popularność lub debiutowali w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku i należą do reprezentantów tzw. nowej fali czy dramaturgii innej we współczesnym dramato-pisarstwie rosyjskim. Oczywiście, wielu dramaturgów tego samego pokolenia nie jest aż tak popularnych jak Kolada, ale ich nazwiska nie są nieznane. W almanachach poświęconych współczesnemu dramatopisarstwu rosyjskiemu pojawiają się coraz to nowe nazwiska dramaturgów najmłodszej generacji. Tworzą nadal uznani już dawno przez krytykę za wybitnych pisarze starszego nieco pokolenia, jak również seniorzy dramaturgii rosyjskiej, np. Wiktor Rozow, Leonid Zorin, Samuil Ałoszyn, Emil Bragiński i inni. Wszelkie uściślenia odnoszące się do różnych ugrupowań dramaturgów współczesnych, systematyzacje i wiadomości o rozwoju współczesnej dramaturgii rosyjskiej wraz z literaturą krytyczną znajdują się w książkach Walentego Piłata: *Współczesna dramaturgia rosyjska. Lata osiemdziesiąte*. Olsztyn 1995; *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*. Olsztyn 2000.

dobrą miarą sukcesu². Wypada w tym kontekście wspomnieć także o zorganizowanym w roku 1994 w rodzinnym mieście pisarza — Jekaterynburgu — festiwalu jego sztuk (Kolada-Plays), w którym uczestniczyło 18 teatrów rosyjskich i zagranicznych, o czym bardzo dobrze pisała prasa rosyjska, zwłaszcza kwartalnik „Современная драматургия”, komplementujący twórczość Kolady przy każdej okazji. To na jego łamach dramaturg zadebiutował w roku 1988, drukując tu jeden z pierwszych swoich utworów scenicznych *Barak* (*Барак*)³, by odtąd stać się stałym i ulubionym gościem tego czasopisma⁴.

Koladzie przyznano już sporo wyróżnień i nagród za jego twórczość pisarską i reżyserską. Jest on laureatem nagrody czasopisma „Театральная жизнь”, przyznanej w 1988 roku, nagrody Jekaterynburskiego Oddziału Związku Działaczy Teatralnych Federacji Rosyjskiej i Departamentu Kultury przy Urzędzie Władz Regionu Swierdłowskiego, otrzymanej w 1997 roku. Dzięki nagrodzie gubernatora Regionu Swierdłowskiego Koladzie udało się pokryć częściowo koszty wydania drugiego tomu swoich wybranych sztuk. Za spektakl, który wyreżyserował według własnego dramatu *Odejdź-odejdź* (*Yüdu-yüdu* — 1998), nominowano go do nagrody państwowej, nagrody prezydenta Rosji oraz nagrody mera Jekaterynburga. W 1999 roku otrzymał Międzynarodową Nagrodę im. Konstantego Stanisławskiego.

Nie można pominąć w prezentacji sylwetki dramaturga faktu, iż przez dziewięć miesięcy 1992 roku był stypendystą Akademii „Schloss Solitude” w Stuttgarcie i pracował jako aktor w Deutsche Schauspiel Haus w Hamburgu oraz reżyserował swoje sztuki w teatrach innych niemieckich miast. Wrażenia z tej pracy i z pobytu w Niemczech opisał w kilkustronicowych wspomnieniach zatytułowanych *Na Sachalin* (*На Сахалин*), gdzie cytuje krótkie fragmenty listów Antoniego Czechowa z Niemiec z 1904 roku, których treść koresponduje z odczuciami Kolady. Pisarz jest stale zapraszany na premiery do teatrów zagranicznych i na zachodnie wyższe uczelnie w celu wygłaszania wykładów. Jak sam stwierdził w zakończeniu szkicu *Na Sachalin*, zjeździł już wiele krajów na świecie. We wrześniu 2000 roku udał się do Anglii na zaproszenie uniwersytetu w Oksfordzie, aby wygłosić tam cykl wykładów o literaturze uralskiej. Jest redaktorem naczelnym czasopisma „Ural”, promującego młode talenty literackie tego regionu Rosji.

² Н. Коляда: *Пьесы для любимого театра*. Екатеринбург 1994; тот же: *Персидская сирень и другие пьесы*. Екатеринбург—Каменск—Уральский 1997; тот же: *Yüdu-yüdu*. Екатеринбург 2000.

³ Тот же: *Барак*. „Современная драматургия” 1988, № 5.

⁴ Por. notatkę redakcji poprzedzającą druk sztuki *Perski bez w*: „Современная драматургия” 1995, №1—2, s. 120. O festiwalu sztuk Kolady pisze też: А. Иняхин: *Фестиваль „Коляда plays” в Екатеринбурге*. „Театральная жизнь” 1995, № 3.

Popularność Kolady mierzy się jego stałą i czynną obecnością w życiu literackim i teatralnym Rosji. Chodzi tu w głównej mierze o nie słabnące zainteresowanie teatrów inscenizacjami jego coraz to nowych dramatów, o uczestnictwo samego pisarza w realizacjach scenicznych własnych sztuk i o niezwykle wręcz aktywność krytyki, która nigdy nie pozostaje obojętna wobec prowokacyjnej twórczości Kolady. Oczywiście, w zamiarach dramaturga nie leżą jakiekolwiek działania zaczepne, niemniej jednak magiczna siła jego utworów scenicznych nie pozwala żadnemu odbiorcy pozostawać wobec nich obojętnym. W Rosji mówi się powszechnie o fenomenie twórczości Kolady i zaczynają pojawiać się już, nieliczne wprawdzie, nieco obszerniejsze publikacje starające się określić, na czym ów fenomen polega⁵. Nie wydaje się jednak, aby już teraz tę kwestię można było przedstawić wyczerpująco. Ocen ostatecznych wszak nie formułuje się, gdy pisarz jeszcze tworzy, a jego twórczość, w zasadzie, jest w stanie rozkwitu. Książka Nauma Lejdermana, bo tę pozycję mam tu na uwadze, odkrywa tylko jeden z wielu aspektów niezwykłości omawianej dramaturgii. Badacz dochodzi do ważnych i istotnych wniosków, ale opiera się tylko na jednym (pierwszym) zbiorze dramatów i zastrzega na wstępie, że przede wszystkim skupi się na tzw. życiowości tematyki i problematyki sztuk oraz wywoływanych przez nie refleksjach o egzystencji człowieka. Prezentowane w utworach Kolady zachowania ludzkie, zwłaszcza ich motywacje, są istotnie bardzo bliskie każdemu człowiekowi i stanowią główny czynnik wpływający na nieprawdopodobną popularność dramatów Kolady i żywe zainteresowanie nimi krytyki. Krytycy w swych ocenach nie są zgodni — dzielą się na wielbicieli, jak i zagorzałych wrogów Koladowskiego ujęcia rzeczywistości rosyjskiej schyłku XX wieku. Ukazał to wyraźnie sam pisarz w jednym z numerów almanachu „Современная драматургия”, celowo zestawiając najbardziej rozbieżne fragmenty artykułów krytycznych na temat jego dramatis personarum:

И опять — все то же самое: слишком много совершенно „лишних” слов. Неудержимый речевой поток, часто ничего кроме себя самого, не несущий.

Р. Кречетова

Этим спектаклем, омерзительным для слуха и невыносимым для глаза, театр завершил свой юбилейный сезон...

М. Седых

⁵ Myślę tu o niewielkiej objętościowo, ale pierwszej próbie całościowego spojrzenia na dorobek dramaturgiczny (do 1996 roku) Kolady: Н. Лейдерман: *Драматургия Николая Коляды. Критический очерк*. Каменск-Уральский 1997; również rozdział *Fenomen Kolady* z książki: Ю. Матафонова: *Кумиры сцены*. Екатеринбург 2000.

Коляда первым начал работать с языком городских низов, как с языком сочным и красочным. [...] У пошлости есть свой „высокий слог” Коляда его реабилитировал, [...].

А. Соколянский

„Мы тоже люди” — несколько лет назад впервые подали со сцены голос герои Коляды.

Р. Должанский⁶

Język inny, udziwniony, zwłaszcza naszpikowany dosadnymi wyrażeniami z mowy potocznej mieszkańców rosyjskiej prowincji i wulgaryzmami podchmielonych lokatorów „komunalek” i „chruszczówek” jest tym składnikiem utworów Kolady, który jako pierwszy przykuwa uwagę czytelnika i przesłania najczęściej sensy i wartości całościowego odbioru dzieła. Kolada to nie jedyny dramaturg posługujący się językiem nienormatywnym, wystarczy wspomnieć choćby Aleksieja Szypienkę czy prozaików Władimira Sorokina, Juza Aleszkowskiego i innych. Bulwersująca leksyka stała się dziś cechą charakterystyczną literatury współczesnej, nie tylko zresztą rosyjskiej. Krytyka zatem przestaje powoli dostrzegać w jej użyciu wyłącznie chęć zaszokowania czytelnika i uważać ją za przejaw swoistego pozerstwa pisarskiego. Język wypowiedzi postaci ze sztuk Kolady ma do spełnienia jedną z ważniejszych funkcji w budowaniu znaczeń i sensów utworu. Nie użył go autor jedynie w charakterze wyznacznika przynależności środowiskowej bohaterów ani ich niskiego poziomu kulturalnego i intelektualnego. Ze względu na swe specyficzne funkcje wymaga dokładniejszego omówienia, co stanowi jedno z zadań niniejszej publikacji.

Dramaturgia Nikołaja Kolady nie ustrzegła się określenia jej mianem „czernuchy” — literatury „czarnej”. Zaliczano do niej twórczość literacką pisarzy zachęconych „głasnością” i zmianami pierestrojkowymi do zaprezentowania tematyki niemile widzianej w dotychczasowym systemie, w którym nie aprobowano bohatera uwikłanego w problemy natury osobistej, nie potrafiącego dokonać właściwego wyboru, nie interesującego się wielką problematyką polityczno-społeczną i zepchniętego przez nienormalne układy na margines życia. Leonid Zorin, który jako jeden z pierwszych dostrzegł walory dramatopisarstwa Kolady, słusznie jednak zauważył, iż sztuk jego nie można kwalifikować jako literatury „czarnej”. Pisarz nie idzie z prądem mody, nie stosuje chwytów „czernuszných” dla samego ich użycia, nie bawi się we współczesność, nie chce przestraszyć czytelnika, lecz opisuje namiętności, męki i ból człowieka samotnego. Ilja Kukulin zaś dostrzegł:

Отчасти пьесы Коляды растут от идеи социальной „чернухи”, модной в конце 80-х годов, но „чернуха” в них во многом дополни-

⁶ Zob. „Современная драматургия” 1997, № 3, s. 86.

тельна по отношению к идее праздника: именно в таком ужасном и трагикомическом быту и должны произноситься такие истеричные, странные монологи.⁷

Dramaturgii Kolady nie można zatem zaliczyć do kategorii „czernuchy”, jak uczynili to niektórzy krytycy, nie zgłębiwszy treści jego utworów ani ukrytych w nich sensów, lecz należy ją uznać za nietypowy i jak do tej pory nie do końca jeszcze zbadany zapis bolesnych doświadczeń i wewnętrznych rozterek człowieka nie umiejącego pogodzić się z otaczającą go rzeczywistością. Kolada nie zamierza przekonywać o istnieniu Rosjanina miotającego się w nieuporządkowanej pokomunistycznej rzeczywistości, nieudacznika czy nie z własnej woli wyrzuconego na margines człowieka z odchodzącą w przeszłość epoki. Autor stawia raczej pytanie, kim taki człowiek jest naprawdę, czego oczekuje od życia; akcentuje jednocześnie, że od „ustabilizowanych” i zabezpieczonych materialnie ludzi mało się on różni, gdy spojrzeć nań pod innym kątem. Pisarzowi nie chodzi bynajmniej, jak stwierdziła jedna z interpretatorek jego twórczości w przywołanych wcześniej cytatach, o zaznaczenie, że jego bohaterowie to też ludzie, lecz pragnie on ukazać prawdę o człowieku, zwłaszcza niezauważonym, zapomnianym, nikomu niepotrzebnym. Można stwierdzić, że wszystko to w literaturze już było, a od innych twórców różnią Koladę czasy, „nasze dni”, jak zwykł był określać akcję swych utworów. Najistotniejsze w jego sztukach są nowe sposoby docierania do najgłębszych pokładów duszy ludzkiej, metody pozwalające odłonić oblicze człowieka i odkryć w nim prawdę. Prawda ta nie zawsze jest mile widziana, bo najczęściej bohaterowie mówią o tym, co ludzie zwykle ukrywają, nawet przed samym sobą. Odważę zakomunikowania o tym głośno okupił więc falą negatywnych krytyk, aczkolwiek w przeważającej mierze powierzchownych i płynących z nieuważnej lektury sztuk, głównie zaś z podświadomej chęci zagłuszenia tego, co tkwi w każdym człowieku i co w dramatach Kolady okazuje się najważniejsze i decydujące o ich fenomenie. Zagadnienie wgłębiania się dramaturga w ludzką „jądro ciemności” nie zostało jeszcze wyjaśnione, wymaga zastanowienia się i dokładnego analitycznego opracowania.

Dramaturgia Kolady zawiera bogaty materiał dający badaczom niewyczerpane możliwości jego klasyfikacji, zaskakuje ciągle różnorodnymi wariantami przejawiania dylematów egzystencjalnych występujących w niej postaci. Kolada systematycznie dostarcza nowych utworów, w których w zasadzie

⁷ Notatka Leonida Zorina, wprowadzająca sztukę Kolady Barak na łamy czasopisma „Современная драматургия” 1988, №5, s. 44. Por. także artykuł W. Piłata: *Nikolaja Kolady „ekstrawagancje” w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*. „Przegląd Rusycystyczny” 1995, z. 3 4, oraz recenzję zbioru sztuk Kolady *Odejdź-odejdź* autorstwa Ilji Kukulina, zamieszczonej w: „Независимая газета” 2000, zob. <http://www.koljada.uralinfo.ru/8.htm>, 19.10.00, 09:27.

występuje ten sam temat, lecz za każdym razem ujęty inaczej i wzbogacający odbiorców o nowe wrażenia i emocje, jakie wynikają z nieprzewidywanych przez bohaterów doświadczeń życiowych, ułatwiających penetrację nie poznanych dotąd meandrów ludzkiej świadomości. Najpoważniejszy na gruncie rosyjskim badacz twórczości Kolady — Naum Lejderman — w przywoływanym w przypisie obszernym szkicu krytycznym próbuje usystematyzować jego dorobek dramaturgiczny (do 1996 roku). Wybiera metodę badawczą drogi twórczej pisarza, przekonując, iż jego płodność ułatwia wybór dramatów i obserwowanie w nich zmian w podejściu do otaczającej rzeczywistości. Zgodzić się można jednak tylko z tym, że Kolada szlifuje swój warsztat dramatopisarski, ale nie zmienia radykalnie widzenia otaczającego świata. Nie analizując na razie szczegółów rozmaitych sposobów jego ukazywania, zaznaczę tylko, że autor porusza się w każdym nowym utworze po innych zakątkach opisywanej już rzeczywistości, aby wciąż odkrywać w niej nowe świadectwa ogromu ludzkiego cierpienia.

Fenomen Kolady tworzy także jego postawa wobec bohaterów własnych sztuk, postawa wobec życia współczesnego i zagubionego w nim człowieka. Autor wczuwa się w sytuację kreowanych przez siebie postaci, rozumie ich rozpaczliwe wysiłki poszukiwania bratniej duszy i miłości, gdyż sam przeżył już niejedną gorzką chwilę i — podobnie jak jego bohaterowie — znajdował się prawie na dnie, długi czas walcząc z depresją i nędzą. Nie ukrywa tego i z dumą podkreśla, że udało mu się jednak pokonać najtrudniejszy okres w życiu⁸. Tolerancja, życzliwość i zrozumienie dla drugiego człowieka leżą w naturze Kolady; mówi się o nim:

Коляда добр в самом лучшем, широком значении этого слова. [...] Никогда не забывает людей, своей добротой поддерживавших его. Вместе с персонажами своих пьес страдает и верит в добрую, осмысленную жизнь.⁹

Choć nie pozbawiony wad, ucieleśnia to, czego brakuje zagonionemu i zubożałemu na wszelkie krzywdy człowiekowi przełomu stuleci. Wszystko to w specyficzny sposób wpływa na kształt artystyczny twórczości Kolady. Warto nadmienić w tym miejscu o hojności pisarza wobec dawnych kompanów od kieliszka, którzy zapragnęli zmiany dotychczasowego trybu życia, oraz o inicjatywie budowy cerkwi w rodzinnej wsi i jej sponsorowaniu.

⁸ Zob. Н. Коляда: *Статья для журнала „Вунта”* -- http://www.koljada.uralinfo.ru/Files/Article_Vitta.htm, oraz wywiad z Koladą przeprowadzony przez Aleksandra Sidorowa na łamach almanachu „Современная драматургия” 1991, №2 w rubryce: *Гвоздь сезона pt. Сижу за столом, пишу и сам отвечаю за все. Я ни от кого не завишу*, s. 209–214.

⁹ Zob. notatkę poprzedzającą druk sztuki Kolady *Сломкову капелуш*: С. Терентьева: *Для любимого театра*. „Современная драматургия” 1993, №1, s. 2.

Zgodnie z duchem czasów, bardziej zaś z własnego zamiłowania do aktywnego kontaktu z przyrodą przeobraża krajobraz otaczający jego dom letniskowy. Zafascynowany twórczością i osobowością Czechowa zasadził Kolada wiśniowy sad, co skomentował z właściwym sobie poczuciem humoru: „[...] чтоб »вся Россия стала садом«, первое, что я сделал по весне — насадил полный огород вишневых деревьев, естественно! Так хорошо растут у меня, что я им всегда приношу хорошие известия, [...]”¹⁰

To samo odnosi się do jego zwierząt, o których twierdzi w wielu wywiadach, że tworzą ciepło ogniska domowego, pomagają zapomnieć o złu tego świata i są też po to, „żeby można było pisać sztuki”. W sztukach tych zwierzęta domowe odgrywają ważną rolę, występują czasem jako główni bohaterowie, kiedy indziej jako symbole, znaki. Często porównania pewnych zachowań postaci do odruchów zwierząt, zawsze bezbronnych i zdanych na łaskę ludzi, wynikają z humanitarnego podejścia pisarza zarówno do człowieka, jak i zwierzęcia, z potrzeby wyczulenia wszystkich na ich los w czasach, kiedy, jak pisze w swych artykułach, „wszystko wszystkim jest obojętne”.

W dramaturgii Kolady nie ma jednak natrętnego narzucania własnych myśli, pouczenia ani też patosu, przesady, czułościowości i sentymentalności. Nie można zatem zgodzić się ze zjadliwą uwagą reżysera Andrieja Droznina, którego zdaniem pisarz „не просто сентиментален, он — умилителен. Без меры. [...] у Коляды всех жалко. Патока!”¹¹ Dalsze wypowiedzi Droznina nasuwają przypuszczenie, iż wygłasza je on głównie z chęci zanegowania uznanej już przecież i posiadającej swoje wartości dramaturgii. Można się domyślać, iż oburza go obnażanie wszelkimi sposobami prawdy o człowieku, zwłaszcza zaś jeśli dociera się do niej tak jak Kolada, analizując świat duchowy bohatera z marginesu. Droznin zresztą przyznaje, że celem krytykowanych przezeń dramatów nie jest tylko przekonywanie, że wszyscy zasługują na współczucie i, zgodnie z odkryciem Nikołaja Karamzina, „wieśniaczki też potrafią kochać”. Niemniej jednak twierdzi, że zadaniem dramaturgii współczesnej nie powinno być ukazywanie deprimującej prawdy o naszych czasach, naruszanie świętości i mitów, gdyż naraża to autora na konflikty z odbiorcami. Z założeniami Droznina stoi w sprzeczności popularność Kolady — w jego utworach nie ma sentymentalności ani roztkliwiania się, mimo że sylwetki postaci są nieco przerysowane. Przypomina się w tym kontekście

¹⁰ Zob. artykuł: Н. Коляда: *Я работаю волшебником* <http://www.koljada.uralinfo.ru/Files/Work.htm>. Por. zamieszczone pod tym adresem internetowym inne artykuły i eseje Kolady, w których mówi o swoich upodobaniach, kontaktach z przyrodą, pracy ze studentami itp.

¹¹ Rozmowa Walerija Biegunowa z reżyserem Andriejem Drozninem: *Зеркало для бомжей, или о том, как маргиналы себя утешают*. „Современная драматургия” 1997, № 1, s. 218.

opowieść Nikołaja Gogola *Plaszcz*, w której też doszukiwano się swego czasu sentymentalności. Dzieło to z niektórych względów bliskie jest problematyce dramatów Kolady, który nie ukrywa swojego związku z tradycjami literatury rosyjskiej, o czym będzie tu jeszcze mowa.

To ważne zagadnienie w jego twórczości wiąże się bezpośrednio z tematem niniejszego studium, którego zadaniem jest rozpatrzenie dorobku Kolady z punktu widzenia metod ukazywania świata przedstawionego, opartych na chwycie maski, wspomaganych aluzją i cytatem literackim. W literaturze krytycznej nie pojawiła się do tej pory żadna praca poświęcona tej tematyce, choć w paru artykułach wspomina się o kontynuowaniu przez pisarza wątków i motywów znanych z klasyki literackiej. W dwóch numerach rosyjskiego czasopisma „Театр” omawia się inscenizacje wybranych dramatów w kontekście recenzji ze spektakli według sztuk Czechowa¹². Kolada odwołuje się często do twórczości autora *Wiśniowego sadu*, nie bez gorczy i smutku, a czasem i ironii sugerując, iż nic nie wskazuje na to, aby miały się kiedykolwiek spełnić marzenia Czechowskich bohaterów o lepszym życiu. Dramaturgia Kolady przy całym swym humanizmie, akceptacji wszelkich ludzkich ułomności i manifestacji prawa człowieka do lepszego życia jest dramaturgią mroczną i trzeba wielkiego wysiłku, aby dostrzec w niej optymistyczny akcent. Odkrywanie jej prawdziwych znaczeń nie jest proste. Hysteryczne i nienormalne zachowania postaci jego sztuk, ich nieustający słowotok zwodzi widza, zniecierpliwia i nudzi krytyków. Wolą oni raczej dzieła o problematyce jasno sprecyzowanej i nieskomplikowanej treści. Andriej Droznin stwierdził nie bez złośliwości:

Каждая следующая пьеса все меньше интересна. Коляда нагнетает только внешнее напряжение. Это не истинный драматизм, а состояние перманентной истерики. Этакий драматический истеризм психопатологических наворотов. И повод для них уже не важен.¹³

Trudno zgodzić się z tą uwagą, gdyż właśnie ten powód, motyw takiego, a nie innego zachowania postaci stanowi siłę napędową w sztukach Kolady. Każdego pisarza penetrować różne środowiska i różnych ludzi, układać o nich nowe dramaty i w ten sposób tworzyć w ciągu wielu lat swoistą komedię czy raczej tragikomedię o ludziach nie umiejących odnaleźć się w burzliwych

¹² Zob. artykuły: А. Смольяков: *Жизнь в антракте. Николай Коляда: время, драматургия, театр*. „Театр” 1994, № 1; В. Никифорова: „Розетка” Коляды и Виктюка: противоположности не сходятся. „Театр” 1994, № 7–8; Л. Лузина: *Осталось только застрелиться?* „Театр” 1994, № 7–8; А. Смольяков: *После всего*. „Театр” 1994, № 7–8; Г. Вербицкая: *Традиции поэтики А. П. Чехова в драматургии Н. Коляды* <http://www.koljada.uralinfo.ru/Files/htm>.

¹³ *Зеркало для ближней...*, s. 216.

przełomowych czasach, nieczułych na los zwykłego człowieka, ludziach poszukujących przyjaznej duszy. Determinacja tych poszukiwań, poczytywana przez niektórych za histerię, stanowi o dramatyczności sztuk Kolady. Drozdninowi — zwolennikowi dramatów o klasycznej konstrukcji, do których, jak mówi, można wejść jak do pałacu, by na długi czas cieszyć wzrok jego wystrojem — nie odpowiadają niepokojące sumienie utwory sceniczne Kolady, z miejscem akcji w zagraconej „chruszczowce” lub w rozwalającym się zmurszałym domku — niegdysiejszej „daczy” sowieckiego prominenta. Te pozbawione estetyki i uroku miejsca zakłócają spokój ducha i nie pozwalają czytelnikowi czy też widzowi zapomnieć o ich zagubionych i samotnych lokatorach.

Dorobek pisarski Kolady zdobył już w Rosji (i nie tylko) swoich zwolenników wśród uznanych badaczy, jak przywoływany tu Naum Lejderman, Julia Matafonowa, Aleksander Iniachin czy też autorka obszernego artykułu o dramatach Kolady Jekatierina Salnikowa¹⁴. Wskazują oni na walory omawianej dramaturgii, rzeczowo i bez emocji je uzasadniając. Punkt wyjścia stanowi zwykle fenomen autora, absorbujący każdego badacza i krytyka, który próbuje dokonać pewnych ustaleń, obserwując najczęściej związek bohaterów z realną rzeczywistością rosyjską, a następnie szuka podstawy pozwalającej poczynić spostrzeżenia natury ogólnej, dotyczącej w głównej mierze egzystencji człowieka schyłku XX wieku i na progu nowego tysiąclecia.

Uwagę Lejdermana zwraca klasyfikacja postaci¹⁵, Salnikowa zgłębia życie duchowe bohaterów i wykazuje związek jego kreacji z przeżyciami samego autora, inni zatrzymują się przy metodach ukształtowania świata przedstawionego, wspominając pobieżnie o najważniejszym, jak się zdaje, elemencie sztuk Kolady: o niezwyklej ich teatralności¹⁶, na czym głównie skupić się zamierzam w niniejszej książce. Choć omawiane dramaty wystawia się w wielu krajach świata i rzadko zdarza się, aby ważniejsze czasopisma literackie, zwłaszcza teatralne, nie zamieściły choćby tylko niewielkiej notatki o twórczości Kolady czy jego pracy na scenie, w Polsce jest on dramaturgiem prawie nieznanym. Jego nazwisko po raz pierwszy zostało wymienione w artykule i książce Walentego Piłata — znawcy współczesnego dramatu rosyjskiego¹⁷. Później badacz ów przybliżył sylwetkę Kolady i omówił jego twórczość w dwóch swoich artykułach i kolejnej książce, słusznie zwraca-

¹⁴ Е. Сальникова: *В отсутствии несвободы и свободы*, „Современная драматургия” 1995, № 1 — 2.

¹⁵ N. Lejderman zajmuje się tym problemem w swojej książce *Драматургия...* oraz w swoim artykule: *Маргиналы вечности, или Между „чернухой” и светом*, „Современная драматургия” 1999, № 1.

¹⁶ Zagadnieniu temu poświęcona jest notatka: О. Игнатюк: *Грешник*, „Драматург” 1995, № 5, i artykuł: А. Смольяков: *Жизнь в аутракте...*

¹⁷ W. Piłat: *Współczesna dramaturgia rosyjska...*; tenże: *Nikolaja Kolady „ekstrawagancje”...*

jąc uwagę na grę jako metodę ukazywania rzeczywistości zawartej w jego dziełach scenicznych¹⁸. Relacjom dramatów Kolady ze sztuką teatru oraz dylematom i rozterkom duchowym bohaterów poświęciła dwa artykuły także pisząca te słowa¹⁹. To jednak wciąż niewiele, jak na dramaturga tej miary, co Kolada. Nie chciałabym tu przeceniać dorobku pisarza ani też eksponować jego potknięć i słabych stron, ale twórca, którego nazwisku towarzyszą takie określenia, jak fenomen, mit, niepowtarzalne zjawisko, zasługuje, by dorobek jego zgłębić, zanalizować i omówić nie z jednego tylko punktu widzenia.

W pierwszym zbiorze dramatów *Пьесы для любимого театра* Kolada już w tytule zawarł całą swą miłość i przywiązanie do swych sztuk, czyli do własnego teatru, do swojej pracy twórczej. Potwierdził to wyraźnie w artykule *Я работаю волшебником...* — poświęconym wrażeniom z kontaktów ze studentami jego seminarium dramaturgicznego prowadzonego w Jekaterynburskim Państwowym Instytucie Teatralnym od 1994 roku. Dużo się mówiło i mówi nadal o niescenicznosci wielu współczesnych dramatów i chociaż teatr dzisiejszy jest w stanie wystawić wszystko, zagadnienie to nie znika z pola widzenia znawców sztuki scenicznej. W odniesieniu do Kolady nikt nigdy nie podważał wyjątkowej teatralności jego utworów, ale nie poświęcił jej też dostatecznie dużo uwagi, choć ze wszech miar na to zasługuje, tym bardziej że na pierwszy rzut oka dramaty Kolady wydają się opowiadaniem, w każdym razie są sztukami nietypowymi. Ich niezwykłość wynika nie tylko z emocji i uczuć, jakie żywi autor do swojej pracy dramaturgicznej. Kolada jest człowiekiem teatru w szerokim znaczeniu tego słowa.

Po ukończeniu szkoły teatralnej pracował jako aktor, potem studiował zaocznie w Instytucie Literackim im. Maksyma Gorkiego. Odszedł, co prawda, ze Swierdłowskiego Akademickiego Teatru w 1983 roku, ale nie zarzucił pracy aktorskiej, grając po dłuższej przerwie różne role, ostatnio ojca Lorenzia w reżyserowanej przez siebie sztuce Szekspira *Romeo i Julia*. Znany jest głównie z roli Balzaminowa (*Wesele Balzaminowa* A. Ostrowskiego), Lariosika (*Dni Turbinów* M. Bułhakowa), Poprisczina (*Dziennik wariata* N. Gogola). Za kreację na scenie postaci Małachowa (*Zatrzymajcie Małachowa!* W. Arganowskiego) otrzymał nagrodę Swierdłowskiego Komitetu Wojewódzkiego. Jest członkiem Związku Pisarzy Rosyjskich oraz Związku Działaczy Teatralnych Federacji Rosyjskiej. W rozmowie z Aleksandrem Sidorowem tak wypowiedział się o teatrze:

¹⁸ Tenże: *Nikolaja Kolady „ekstrawagancje”...*; тот же: *Николай Коляда: Драматургия „промежуток”, или Художественный взгляд в будущее?* „Балтийский филологический курьер” 2000, №1.

¹⁹ H. Mazurek: *Znaleźć się w Lörrach. O bohaterach sztuk Nikolaja Kolady*. W: *Od symbolizmu do postmodernizmu*. Red. B. Stempczyńska. Katowice 1999; też: *Dramaturgia Nikolaja Kolady a sztuka teatru*. W: *Dialog sztuk w literaturze rosyjskiej*. Red. J. Kapuścik. [W druku].

[...] я безумно его люблю. Мне ночами снится, что я работаю в театре. И актерские сны: когда забываешь текст. Я люблю в театре все — атмосферу, запах кулис, репетиции, разговоры артистов, ожидающих своего выхода [...].

[...] Даже в самом захудалом театре, когда открывается вид сцены, у меня физически проходят мурашки по коже.²⁰

Znajomość sztuki aktorskiej wywarła wpływ na dramaty Kolady, któremu nieobce jest też rzemiosło reżyserskie. Z dużym powodzeniem wystawia w teatrach Jekaterynburga (oraz innych rosyjskich i zagranicznych miast) nie tylko własne utwory dramaturgiczne. Znając doskonale potrzeby teatru i jego specyfikę, wie, jak odnieść sukces inscenizacyjny. Dramaty swoje konstruuje tak, aby odtwarzający ich rzeczywistość aktorzy nie musieli zadawać pytań o grę ani o co w sztuce chodzi, choć Koladę rzadko zadowala interpretacja jego dzieł scenicznych.

Aktywność Kolady w życiu teatralnym rodzinnego miasta, a także całej Rosji dorównuje jego zaangażowaniu w pracy pedagogicznej ze studentami. Jego wybijający się podopieczni zaczynają już być wyróżniani i nagradzani, o czym świadczy przykład Olega Bogajewa. Ten młody dramaturg — laureat Nagrody Anty-Bookera — publikuje od dawna w prestiżowych czasopismach teatralnych i może pochwalić się pierwszymi realizacjami scenicznymi swoich sztuk, zarówno w Rosji, jak i na Zachodzie. Do wyróżniających się wychowanków seminarium Kolady należy — również już znany w Europie — Wasilij Sigarijew. Inne nazwiska figurują w dwóch pokaźnych zbiorach sztuk rozpoczynających swą dramatopisarską karierę autorów promowanych lekką i szczęśliwą ręką ich mistrza²¹.

A mistrz systematycznie, w ciągu każdego sezonu teatralnego przygotowuje co miesiąc w kierowanym przez siebie Centrum Dramaturgii Współczesnej przy Jekaterynburskim Teatrze Akademickim maratony teatralne (nie mające do tej pory miejsca w Rosji), na których czytane są sztuki młodych dramaturgów. Na tych nowatorskich, unikalnych prezentacjach bywają znane z życia kulturalnego i teatralnego Rosji i Europy osobistości oraz łowcy talentów.

Informacje o wszystkich poczynaniach Kolady można znaleźć w internecie, gdzie pisarz ma swoją stronę, użyczając miejsca również na wiadomości

²⁰ *Сижу за столом, пишу...*, s. 212; Н. Коляда: *Ответы на вопросы одной симпатичной, но настырной журналистки из города Е.*, s. 6 — <http://www.koljada.uralinfo.ru/Files/htm>.

²¹ *Метель. Пьесы уральских авторов по мотивам произведений Александра Сергеевича Пушкина*. Ред. Н. Коляда. Екатеринбург 1999 — publikacja przygotowana dla uczczenia 200. rocznicy urodzin Puszkina; *Арабески. Пьесы уральских авторов*. Ред. Н. Коляда. Екатеринбург 2000.

dla swoich podopiecznych²². Co kwartał, czasem częściej, ukazuje się wiele różnych informacji o nowych inscenizacjach, sztukach, cytowane są fragmenty recenzji, podawane zawiadomienia o festiwalach i maratonach teatralnych, o przygotowaniach do kolejnych przedstawień itd. Trzeba przy tej okazji nadmienić, że internetowe informacje w sytuacji, kiedy nie ma się bezpośrednio dostępu do prasy rosyjskiej, stają się dla badacza doskonałym źródłem wiedzy o współczesnym życiu literackim. Tak się też stało w odniesieniu do niniejszej rozprawy, opartej w dużym stopniu na osiągnięciach współczesnej techniki.

Dobra znajomość sztuki teatralnej, literatury światowej i warsztatu dramaturgicznego ułatwiła Koladzie nowatorskie i wszechstronne wykorzystanie w swoich utworach szeroko rozumianej gry, wszelkich jej niuansów i pozwoliła nadać tej grze sensy dotąd w dziełach scenicznych i dramaturgicznych pomijane lub nieuświadamiane przez ich twórców. Ta jedna z najbardziej charakterystycznych cech jego sztuk stanowi klucz do wyjaśnienia zachowań postaci i decyduje o ostatecznym kształcie znaczeniowym dramatów. Dlatego też problem ów warto lepiej zbadać, gdyż ukaże istotną w twórczości Kolady specyfikę wzajemnych relacji między autorem, kreowanym przez niego światem a realną rzeczywistością oraz włączonymi w te powiązania reminiscencjami z klasyki literackiej.

²² <http://www.koljada.uralinfo.ru/>

Rozdział I

Od maski i gry do szczerości i prawdy

Ни разу в театре я не видел
в спектаклях по моим пьесам „жизнь
человеческого духа”, ту, которую мне
бы хотелось.¹



Te słowa Kolady wydać się mogą nieco zaskakujące, gdyż przypominają liczne uwagi krytyków, a i samego pisarza o tym, że aktorzy chętnie biorą udział w wystawieniach jego sztuk, gdyż zawarte w nich sytuacje sceniczne umożliwiają popisanie się aktorskim rzemiosłem. Świadczy o tym stała obecność dramatów Kolady na scenach teatrów, co w wypadku autora współczesnego nie jest częstym zjawiskiem. Na łamach czasopism poświęconych dramaturgii i wydarzeniom teatralnym czyta się, iż teatry przedkładają klasykę nad dramat współczesny, który, w pojęciu większości reżyserów, zdaje się pod wieloma względami jej nie dorównywać, głównie jeśli chodzi o wyrażanie znaczeń i sensów, niełatwo odkrywanych w utworach dramaturgicznych ostatnich lat i nie dających się sprecyzować na podstawie wypracowanych już i ustalonych sposobów przekazu scenicznego. Trzeba zatem przyjrzeć się dramatom Kolady pod tym kątem i zastanowić się, co w nich przyciąga aktora i reżysera, a co może zniechęcić, jakie problemy są w nich głęboko skryte, a więc często pomijane lub nie interpretowane, jak należałoby tego oczekiwać.

Sam Kolada przyznał: „У меня, к сожалению, одни и те же приемы: крик, ор, драка, смертоубийство, истерика или еще что-то.”² Do owych

¹ Н. Колыда: *Ответы на вопросы одной симпатичной, но настырной журналистки из города Е.*, s. 5 – <http://www.koljada.uralinfo.ru/Files/htm>.

² Тамże, s. 4.

krzyków i skandali muszą jednak być uzasadnione powody, jak wymagają tego zasady struktury dramatu. W sztuce *Odludne nasze morze... albo statek głupców* (*Нелюдимо наше море..., или Корабль дураков* — 1986) bohaterów odcina od świata i gromadzi na ganku zrujnowanego wspólnego domu ogromnych rozmiarów kałuża, powstała na skutek ulewnych jesiennych deszczy, która staje się bezpośrednią przyczyną kłótni i przekomarzań, kto powinien udać się do władz miasta, aby przypomnieć o ciężkiej sytuacji mieszkańców domagających się nowego locum. W dramacie *Mewa zaśpiewała...* „*Beznadzieja*” (*Чайка спела... „Безнадега”* — 1989) stypa pogrzebowa ujawnia rodzinne animozje, przywołuje niemiłe wspomnienia i potęguje wzajemne pretensje. W *Murlin Murlo* (*Мурлин Мурло* — 1989) sytuację komplikuje wynajęcie pokoju nieoczekiwanemu sublokatorowi, w utworze zaś *Klucz do Lörrach* (*Ключи от Леппаха* — 1993) funkcję taką spełnia przyjazd do domu letniskowego wdowy po jego zmarłym właścicielu — dawnym sowieckim prominencie.

Powodem spotkań, głośnych rozmów, libacji, sprzeczek i skandali są w dramatach Kolady najczęściej powroty do rodzinnych miast i domów, odwiedziny, np.: *Baśń o martwej królownie* (*Сказка о мертвой царевне* — 1990), *Słomkowy kapelusz* (*Каномье* — 1992), *Dwumian Newtona* (*Бином Ньютона* — 1995), *Kurza ślepota* (*Куриная слепота* — 1996), *Mierniczy* (*Землемер* — 1997), *Trzech Chińczyków* (*Три китайца* — 1998), *Głupców ustawia się według wzrostu* (*Дураков по росту строят* — 1998), *Odejdź-odejdź* (*Уйду-уйду* — 1998), *Tutanchamon* (*Тутанхамон* — 2000), albo też przypadkowe lub celowo prowokowane spotkania, np.: *Bieżniki i walonki* (*Половику и валенки* — 1988), *Proca* (*Розатка* — 1989), *Niunia* (*Нюня* — 1993), *Perski bez* (*Персидская сирень* — 1995), *Jedziemy, jedziemy, jedziemy do dalekich krajin...* (*Мы едем, едем, едем в далекие края...* — 1995), *Zaćmienie* (*Затмение* — 1996), *Urok* (*Сглаз* — 1996), *Królowa nocy* (*Царица ночи* — 1996), *Nudziarz* (*Зануда* — 1997), *Papuga i miotły* (*Попугай и веники* — 1997) i inne.

Kiedy w jednym miejscu zgromadzi się kilka osób, zaczyna się prawdziwy popis i demonstracja najdziwniejszych zachowań, zwłaszcza niekończący się potok słów, które swoim niekonwencjonalnym brzmieniem mają przyciągnąć uwagę innych i zobrazować to, o czym rozprawia wypowiadająca je osoba. Każda z postaci koncentruje się na sobie i swoich problemach, toteż próba ujęcia wszystkich zdarzeń z punktu widzenia konsekwencji fabularnych wykazuje nielogiczność zachowań, umotywowanych głównie czynnikami emocjonalnymi i podjętymi w desperacji decyzjami.

Aktorka Łarysa (*Kurza ślepota*) nie wie, co ma ze sobą począć, kiedy uzmysławia sobie, że człowiek, którego brała za ojca, nie jest nim, i czas najwyższy rozstać się z rodziną opiekującą się od lat nieznanym jej staruszką. Zamiast wracać do Moskwy, snuje się po zniszczonej „chruszczowce”, wydzwanając do rzekomego przyjaciela. Zbiera się do powrotu, lecz nagle urządza pranie bielizny, potem nawiązuje romans z synem gospodyni, której

mąż — jegomość o imieniu Zorro — usiłuje sprzedać jej stary dywan. Powtarzający się motyw sprzedaży dywanu, ciągłe spadanie Łarysy z połamane-
nego krzesła, pojawiające się co jakiś czas „wąsate” staruszki Żydówki — zwiastunki niepowodzeń i nieszczęśliwych wypadków — spacerujący pobliskimi ulicami Murzyn — fantom prześladowający bohaterkę — to zdarzenia komunikujące o wciąż tym samym dramacie, który bez względu na spajające wszystkie wydarzenia czynniki jawi się jako kalejdoskop nedorzecznych zachowań ludzkich. Nie można na pierwszy rzut oka pojąć, czym kieruje się Łarysa, celowo opóźniając powrót do Moskwy, dlaczego woli przysłuchiwać się kłótniom obcych jej ludzi, wtrącać do ich życia rodzinnego, uczestniczyć w libacjach przy kieliszku i absurdalnych rozmowach przekrzykujących się biesiadników — reprezentantów środowiska, z którym dotąd nie miała żadnych kontaktów.

Egzotyczny okazuje się również zestaw postaci ze sztuki *Klucz do Lörrach*. Ogromną daczę zajmuje córka zmarłego właściciela, szukająca w desperacji i niezrozumiałym podnieceniu wątków do swoich opowiadań, których nikt nie chce drukować. Natrętnie doprasza się akceptacji macochy — byłej służącej, obecnie pani domu — dającej od razu wszystkim do zrozumienia, kto tu rządzi. Towarzyszy jej przyjaciółka Margo, osoba o podejrzanej reputacji, gotowa zrobić wszystko dla resztek ze stołu swej bogatej teraz koleżanki. Aby ją zabawić, jeździ okrakiem na lilipucie, którego obecności w domu niczym nie da się uzasadnić. Pijatyce, krzykom, dzikiej zabawie przyglądają się dwaj młodzi mężczyźni — stróże daczy. Maksym bez przerwy powtarza, że wszystko będzie dobrze, Andriej natomiast, choć niewiele lepszy od całej kompanii, marzy o znalezieniu się z dala od otaczającego go zgiełku, w cichej przystani, którą ma być dlań miasteczko Lörrach, na pograniczu Niemiec, Szwajcarii i Francji.

Tania z *Poloneza Ogińskiego* pragnie znaleźć spokojną i cichą przystań w opuszczonym przed laty mieszkaniu w Moskwie. Powrót z Ameryki do rodzinnych stron nie spełnia jednak oczekiwań bohaterki. Wiele nieprzewidzianych zdarzeń pogrąża ją w jeszcze większy chaos. Trudno jej się pozbyć w otoczeniu osobliwych postaci — dawnych służących jej ojca — dzielących między siebie piękne niegdyś mieszkanie, teraz zamienione w zagraco-
ną „komunalkę”. Przebywająca w niej, nie wiadomo po co, gęś odpowiada ochrypłym krzykiem zegarowej kukułce — elementowi wystroju wnętrza ostro kontrastującemu z pozostałymi po właścicielach meblami — resztkami dawnej świetności tego zniszczonego teraz locum, gdzie nie zdjęte dekoracje przypominają o minionym dawno noworocznym święcie. Najbardziej odpychająca postać — arogancka i agresywna Ludmiła — usiłuje przeszukać walizki Tani i robi wszystko, aby obrzydzić jej pobyt w kraju i pozbyć się z mieszkania, gdzie żyje w ciągłym strachu przed przymusową wyprowadzką. Oryginał Iwan z palcami przystawionymi do czoła, naśladując ciągle dźwięk

wystrzału z rewolweru, wchodzi nagle w posiadanie Taninych dolarów, które zakupuje w doniczce z palmowym drzewkiem. Serdeczny przyjaciel z lat dziecińczych — Dima — niegdyś czysty i schludnie odziany chłopak, dziś bezrobotny i zaniedbany mężczyzna, żebrze pod mostem, grając na skrzypcach *Poloneza Ogińskiego*. Galerię tych osobliwych postaci uzupełnia transwestyta David, amerykański kompan Tani, przerażonej rzekomym prześladowaniem przez KGB i z tego między innymi powodu nie kontrolującej swoich zachowań.

Tania zabierająca się, nie wiadomo po co, do mycia podłóg, kłótnie Ludmiły z dogadującym jej stale mężem, skargi Davida na nietolerancyjnych Rosjan, tkwiący w przedpokoju i zły na cały świat Dima, trzepocząca skrzydłami geś, pomruk telewizora, odgłosy miasta i „rozdzierający duszę” dotkliwy sygnał karetki pogotowia wnoszą do dramatu, jak stwierdził Ilja Kukulin, atmosferę z filmów Federica Felliniego i Pedra Almodowara³. Decyduje o tym splot wszelkich uduśwień, osobliwości i ekstrawagancji, kulminacja napięć emocjonalnych, ekspresja, kontrasty i przebarwienia, absurdalność zachowań. Dzieła Felliniego charakteryzuje szary obraz ciemnego i mrocznego Rzymu, utwór Kolady zaś — jak sam się wyraził — „Расея”, jeden wielki dom wariatów; według słów Tani: „огромный дурдом, без улиц, без дотор”, składający się z wielu małych domów wariatów w rodzaju jej dawnego mieszkania.

Różne ujęcia owych domów szaleńców prezentują następne sztuki, których bohaterowie, podobnie jak sublokator z *Murlin Murlo* — Aleksiej — często wołają z przerażeniem: „Куда я попал? Дурдом. Какой мрак.” W wielu dramatach konstatacja taka zyskuje wymiar uniwersalny: „Они все, все сошли с ума! Весь мир, все люди, человечество, цивилизация, все, все, все!!!” Słowa te należą do Mężczyzny z jednoaktówki *Nudziarz*, który żyje bombardowany lawiną telewizyjnych i radiowych wiadomości typu:

Убили, расстреляли, раздавили, мать сына ножом, отец жену топором, брат брата пистолетом, дочь родителей отравой, задушила мать ребенка, утонули, повесились, прыгнули с десятого этажа, сгорели, отравились, взорвались [...].⁴

Zalewany potokiem takich informacji, zestresowany Mężczyzna czyni ze swojego jednopokojowego mieszkania prawdziwą barykadę, chowając się za

³ <http://www.koljada.uralinfo.ru/8.htm>, 19.10.00, 09:24, *Новости от Коляды*, август 2000, s. 2.

⁴ Н. Коляда: *Затуда*. В: тот же: *Уйди-уйди*. Екатеринбург 2000, s. 181. Wszystkie cytaty z dramatów Kolady, oprócz nielicznych wyjątków, pochodzą z trzech zbiorów (zob. przypis 2 ze *Wstępu*). W nawiasach oprócz strony podaję oznaczenia tomów: tom z roku 1994 — I, z 1997 — II, z 2000 — III.

workami z piaskiem w obawie przed możliwym napadem bandytów. Przy nadarzającej się okazji testuje przygotowane narzędzia samoobrony na monitorze telefonów. W chwili opamiętania, mając możliwość szczerzej rozmowy, bohater ujawni się gościowi jako człowiek pragnący spokoju, normalnego życia, miłośnik przyrody i wróg rozwijającej się w zawrotnym tempie cywilizacji, która niszczy środowisko i osobowość człowieka. Uznaje świat za zwariowany, a życie w nim za bezsensowne „wygłupy cyrkowego klauna”.

Takie postrzeganie rzeczywistości wyobcowuje bohaterów sztuk Kolady, uniemożliwia im wybór właściwej postawy wobec coraz bardziej im obcego, okrutnego i niezrozumiałego współczesnego świata. Osamotnieni i niezauważani rozpaczliwie poszukują towarzystwa. Kiedy już los zetknie ich z kimś, robią wszystko, aby jak najdłużej zatrzymać przypadkowego gościa, zwykle podobnego do nich samotnika, boleśnie odczuwającego obojętność otaczającego świata. Sytuacja taka staje się w dramatach Kolady punktem wyjścia do dalszych działań, ponieważ dla wszystkich postaci nawiązanie kontaktu z drugim człowiekiem okazuje się czymś nowym, a więc budzącym nadzieję i stwarzającym możliwość radykalnego zwrotu w ich życiu. Przebieg akcji jest konstruowaniem wyczerpującej odpowiedzi na pytanie, czy tak się rzeczywiście stanie. Na samym początku przełomowego wydarzenia — nieoczekiwanego spotkania — następuje wzajemna prezentacja. Osobliwa nieco, jak wskazuje przedstawiona wcześniej zawartość treściowa paru sztuk. Wszyscy bowiem usiłują zwrócić na siebie uwagę, gdyż nadszedł dla nich czas owych przysłowiowych pięciu minut, w których muszą zmieścić wszystko to, czego życie im odmówiło: być w centrum czyjegoś zainteresowania, poczuć się kimś ważnym, opowiedzieć o sobie, może nawet zyskać przyjaźń albo chociaż odrobinę współczucia, wreszcie wyżyć się, jak powiadają Rosjanie, „отвести душу”, w końcu popisać się, zabawić. Mamy więc widowisko, karnawał, spektakl różnych zachowań i potok słów — budę jarmarczną schyłku XX wieku, gdzie wszystko jest na sprzedaż, gdzie śmiech miesza się z płaczem, a wszelkie dramaty życia chciałoby się zakrzyczeć i zapomnieć o nich w histerycznym szale i karnawałowym zapamiętaniu.

Naum Lejderman, który jako pierwszy zwrócił uwagę na karnawałowość zachowań postaci Koladowskich dramatów i poświęcił temu zagadnieniu nieco więcej miejsca w swojej książce, słusznie rozpatrzył ów problem w kontekście ciągle aktualnych teorii Michaiła Bachtina, uzasadniającego karnawałowy śmiech, skłonność do parodiowania i ironicznego podejścia do otaczającej rzeczywistości przełomowymi epokami w dziejach ludzkości:

[...] все „постсоветские годы”, есть время обвального крушения предания — той религии уравнилительного братства и тоталитарного единства, которая насаждалась в течение семидесяти лет [...]. В сущности и герои Коляды, его самодеятельные „артисты”, тем только и занимаются:

пародируя, перевирая, контаминируя „верх” с „низом”, вульгаризируя, они весело разваливают гнилую систему ценностей — обнажают фальш того, что выдавалось за идеалы, омертвелость догм, казавшихся непрекаемыми, бессмыслицу привычных ритуалов.⁵

Nasze przełomowe czasy, istotnie, mają duży wpływ na kreację postaci w sztukach Kolady, a przyczyn zagubienia i nieporadności życiowej szukać należy nie tylko w samych bohaterach, choć wydają się dziwaczeni i niedzisiejsi. Ich karnawałowe popisy są więc parodią pozostałości starego systemu, ale też wyrazem niezaakceptowania postsowieckich układów oraz, co wydaje się najważniejsze, buntem przeciw całemu otaczającemu światu, nieczułemu na ich krzywdy. Głównie zaś są swoistym manifestem własnej niezależności i wolności, to, by posłużyć się słowami Aleksandra Puszkina, uczta w czasie dżumy. Tak zakrzyzczyć można powszechną obojętność na losy drugiego człowieka, ignorację, a także zaznaczyć, że oto my — „mali ludzie” — mamy swoje życie i potrafimy wytrwać bez niczyjej pomocy. Karnawał wyzwala w jego uczestnikach ukrywane na co dzień uczucia i stany emocjonalne, umożliwia popisanie się i odegranie swojej wymarzonej roli życiowej, a tym samym zaspokojenie potrzeby bycia choć raz w centrum uwagi, również potrzeby zespolenia, złączenia we wspólnym święcie — taką rangę ma dla bohaterów dramatów Kolady spotkanie z innym człowiekiem.

Karnawałowe zachowania stanowią wyzwanie dla aktorów, dają im, podobnie jak ich dramaturgicznym pierwowzorom, szansę „pogrania” i zdemonstrowania własnych aktorskich możliwości. Niejednokrotnie jednak zaskarżeni tym aktorzy wykazują największą dbałość jedynie o widowiskowość, eksponują — i tak już głośny w tekstach dramatów — krzyk, szarpaninę, czyniąc z poważnych treści zwykłą klaunadę. A przecież Koladzie nie o to chodzi. Postaw i zachowań postaci z jego utworów nie można odbierać tylko jako błazenady, popisów ani też jedynie jako swego rodzaju protestu przeciwko krzywdzącym ich układom społecznym i urągającym ich godności warunkom materialnym. Skazani na samotność, wegetację na marginesie, z dala od prawdziwego życia, pragną zaznaczyć swą wartość, swoje życie duchowe, potrzebę wysłuchania. Niepewni jednak, jak będą postrzegani przez innych, przywdziewają maskę. Jedną z takich masek jest karnawałowe zachowanie — krzyk, hałas, libacje, skandale, udziwnione słowo, wyzywające gesty. To desperacka prośba o zaakceptowanie ich gorszej strony, zanim ujawnią swe prawdziwe oblicze i odkryją pozytywne cechy. Ale to także gra, badanie, z kim mają do czynienia, co wart jest człowiek, o którego uwagę i względy zabiegają. Wbrew pozorom bohaterowie utworów Kolady nie są odważni, stąd udawa-

⁵ Н. Лейдерман: *Драматургия Николая Коляды. Критический очерк*. Каменск Уральский 1997, с. 49—50.

nie, maska, gra, które mają na celu nie tylko rozpoznawanie drugiego człowieka, ale też osvajanie go z nimi samymi. Taki sam cel ma zakrzykiwanie swojego wewnętrznego niepokoju, wzajemne drażnienie się i prowokowanie, zadawanie sobie ciosów.

W jednym z najbardziej ponurych dramatów, co sugeruje nawet tytuł *Mewa zaśpiewała...* „*Beznadzieja*”, zadaje się wzajemnie ból podczas rodzinnego spotkania na stypie, gdzie przy mocno zakrapianym obiedzie wytyka się matce zmarłego wszystkie jego wady i błędy życiowe, gdzie należą mu chwile spokoju, ciszy i skupienia zastępuje potok wulgarnych słów i wyciąga się na światło dzienne dawne urazy, grzechy młodości oraz potęguje się niesłuszne pretensje i rzekome krzywdy. Przypomina się w tym miejscu stypa ze *Zbrodni i kary* Fiodora Dostojewskiego, uroczystość imienin Nastazji Filipowny z *Idioty*, spory braci Karamazow, klasztorne sceny ich rodzinnych wywisekcji itp. W tym — być może paradoksalnym — porównaniu jest wszakże jakiś sens, ponieważ mimo wszystko można we wspomnianych utworach dopatrzeć się niemało analogii. Przede wszystkim dla bohaterów zarówno Kolady, jak i Dostojewskiego klótnia stanowi swoiste *katharsis*, zwłaszcza jeśli mogą wypowiedzieć swoje żale i cierpienia przed wieloma ludźmi. Obnażają o sobie tę prawdę, o której ludzie zwykle chcieliby zapomnieć, tę najboleńszą. Dokonując rozrachunku ze swoim dotychczasowym życiem, stają się potem tymi, kim są naprawdę. W kreowanym przez siebie widowisku zakładają maskę złych, odrażających, natrętnych i okrutnych istot. Zjawisko to daje się uzasadnić głęboko zakorzenioną w mentalności Rosjanina chrześcijańską ideą odkupieńczego cierpienia, oczyszczenia przez mękę i wzięcia na siebie cudzego cierpienia.

Kolada przedstawia to w swych dramatach przez zamierzony, a niekiedy zupełnie przypadkowy, niebezpośredni kontakt bohatera z życiem innego człowieka. W jednoaktówce *Królowa nocy* starszy mężczyzna przegląda zawartość powierzonej mu na przechowanie walizki, usiłując odtworzyć na tej podstawie kolejne życia jej właścicielki, by móc w ten sposób współczuć kobiecie i przecierpieć po swojemu cudze życie. Bohaterowi sztuki *Perski bez przeżyć* takich dostarcza lektura cudzych listów, a w monodramie *Dziewczyzna moich marzeń* (*Девушка моей мечты* — 1995) — improwizowana rozmowa telefoniczna ze zmarłą przyjaciółką. W dramacie *Niunia* samotny mężczyzna z balkonu swojego mieszkania w wieżowcu obserwuje codzienną krzątanie ludzi za oknami stojącego naprzeciwko bloku, by wyobrażać sobie ich troski i zmartwienia i jednoczyć się z nimi we wspólnym bólu.

Nazwisko Dostojewskiego niejednokrotnie występuje w dramatach Kolady, a wszelkie aluzje do twórczości autora *Braci Karamazow* wskazują, że chodzić tu będzie o szukających akceptacji „skrzywdzonych i poniżonych”, gotowych odkryć się przed innymi, lecz godnymi ich wyznań i spowiedzi ludźmi. O ile jednak Dostojewski w swych dziełach pozbawia swoje pro-

blemy aspektu komediowego, o tyle Kolada ukazuje je w planie tragikomicznym. Chociaż pisarz każe bohaterom rozmyślać o sprawach poważnych, zadawać pytania o sens istnienia człowieka, skazując ich przy tym na samotną, upokarzającą wegetację na prowincji, w zniszczonych „chruszczówkach” i mieszkaniach komunalnych (podobnie jak Dostojewski, który umieścił Ras-kolnikowa w wynajętej zaniedbanej „norze”), nie pozbawia ich jednak swobodnego poczucia humoru. Ich ekscentryczne zachowania motywuje lansowaną od wieków i opracowywaną po nowemu, choćby przez Luigię Pirandella czy Nikołaja Jewrieinowa, formułą, że życie jest teatrem. Bohaterowie Kolady wielokrotnie powtarzają, że są aktorami w komicznym teatrze życia lub artystami w cyrku, którym jawi się im otaczający świat.

Doskonały aktorski popis dają dwie kumoszki przy okazji spotkania na wiejskiej drodze w jednoaktówce *Bieżniki i walonki*. Pretekst do kłótni i wyzwisk jest banalny i błahy: zawartość worka niesionego przez jedną z nich. Wiera zapewnia — zgodnie z prawdą — że ma w nim bieżniki, Tasia twierdzi, że ta ukrywa tam walonki, którymi zamierza handlować. Obie przekonują, że nie chcą sprzeczki, niemniej żadna z nich nie idzie w swoją stronę. W toku ostrych przekomarzań wyciągają na światło dzienne rozmaite historie rodzinne, oczerniają się wzajemnie, obgadują sąsiadów. Sytuację tę można porównać do opisu dwóch cyrkowych klaunów albo przegadywanek kumoszek ze sztuk Carla Goldoniego. W sztuce Kolady te dwie baby o typowej rosyjskiej mentalności, barwnym charakterze, ciętym języku chcą się przed kimś wygadać, bo coś im leży na sercu, ale trudno im się do tego przyznać. Łączy je zresztą powinowactwo, ich dzieci wzięły ślub i założyły swoją rodzinę, toteż kobiety czują się opuszczone i samotne. Za zasłoną wrzasków, wyzwisk i wzajemnych pretensji ukrywają swoje słabości, rozczarowania, tęsknoty i niepowodzenia życiowe. W końcu, czego należało oczekiwać, po płaczu i uspokojeniu kobiety rozstają się w całkowitej zgodzie, jak dwie nierozłączne przyjaciółki. Te niewątpliwie doskonałe role dla aktorek charakterystycznych kryją w sobie niebezpieczeństwo — odtwarzając te postacie, łatwo dać się ponieść komediowemu temperamentowi i zrezygnować z wydobycia z nich tego, co poważne — prawdziwego stanu ducha bohaterek.

Postacie z dramatów Kolady to urodzeni aktorzy, nie tylko świadomi gry w teatrze życia. Wiedzą, że muszą się w nim nauczyć grać specjalne role — nie te narzucone przez los, lecz nakreślone przez siebie na szczególne okazje. Lejderman, dokonując w swojej książce pewnych systematyzacji, ustaleń i uogólnień, podzielił Koladowski gabinet okazji na trzy grupy ludzi: jednym, złym na cały świat za swoje nieudane życie, nadał miano „gniewnych” („озлобленные”), drugim — „nawiedzonych” („блаженные”), mając na myśli tych bardziej spokojnych od innych, zahukanych i żyjących w swoim własnym świecie, wierzących w Boga, latające talerze, zbierających suche bukiety i zioła (Olga z *Murlin Murlo*), wykonujących sztuczne kwiaty

(Lilia ze sztuki *Trzech Chińczyków*), marzących o spotkaniu z ulubionym aktorem Jurijem Sołominem (Wiera z dramatu *Mewa zaśpiewała...*), błakających się po domu jakby w lunatycznym śnie, pogrążonych w świetle własnej wyobraźni (Laura z dramatu *Mierniczy*). Pozostałych nazwał „artystami”, w tym wypadku mając na względzie bohaterów obdarzonych szczególnym talentem w popisywaniu się i zwracaniu na siebie uwagi, jak np. omawiany przez badacza Wowka ze sztuki *Odludne nasze morze...* Jego najważniejszy numer popisowy to improwizacja mowy pogrzebowej, w której trakcie przywdziewa różne maski, zmienia tonację głosu i łączy w dziwnej komicznej hybrydzie pierwiastki wzniosłości, sentymentalności i ironii.

Lejderman świadomy jest umowności dokonanego podziału postaci. Dodam, że sprawdza się on najwyżej na kilku sztukach, ponieważ wszyscy bohaterowie utworów Kolady są rozczarowani życiem, różnie to tylko demonstrowując, wszyscy też są „artystami”, każdy jednak na swój sposób, a w największym stopniu ci, których nazwał „gniewnymi”. Mówiąc o „artystach”, miał na myśli kogoś w rodzaju wodzireja karnawałowego, ale i takie osoby nie w każdym występują dramacie. Zupełnie nie mieszczą się w klasyfikacji Lejdermana sztuki, w których udział biorą tylko dwie osoby czy nawet tylko jedna, a takie utwory stanowią prawie połowę całego dorobku pisarza. Co się tyczy grupy określonej mianem „nawiedzonych”, to są owe postacie nie gorszymi aktorami od „gniewnych”. Doskonale skrywając swe prawdziwe oblicze, wiodą w zasadzie podwójne życie. Początkowo wydaje się, że postacie tego typu stoją na uboczu jako jedynie bierni uczestnicy widowiska inicjowanego i tworzonego przez innych. Zdarza się i tak, że stają się bardziej aktywne, czasem nawet przejmując wiodącą rolę, a już ich wkroczenie na scenę bez wątpienia komplikuje sytuację, doprowadza do eskalacji złych emocji i stanowi jednocześnie moment zwrotny w rozwiązaniu akcji.

Cicha Olga (*Murlin Murlo*), izolująca się od zła tego świata, zamykająca się w swym ustroniu udekorowanym girlandami zasuszonych kwiatów, kolorowymi kamykami i muszelkami, prędko rozczarowuje sublokatora Aleksieja, który wydaje się w jej domu „promykiem światła w królestwie ciemności”. Nie może ona zerwać zdecydowanie ze swoim kochankiem i dotychczasowym życiem, a jej natrętne narzucanie się Aleksiejowi wyzwała w tym, jakby się zdawało, przyzwoitym i rozczytanym w dobrej literaturze młodym człowieku agresję i złe instynkty. W rezultacie marząca o szczęściu i lepszym życiu Olga zostaje przez niego zgwałcona.

„Nie jesteś lilią, tylko różą” powie Timofiej (*Trzech Chińczyków*) po powrocie z wojska do Lilii — siedemnastoletniej żony swego ojca — sprawiającej na początku wrażenie niewinnej i naiwnej dziewczyny, okazującej się później prymitywną i bezwzględną kobietą, która „kluje” go szczegółami z pożycia małżeńskiego ze starym, niekochanym mężem i z wypadów „do pracy” w agencji towarzyskiej. Jej ustabilizowana egzystencja u boku „zgni-

łego”, jak się wyraża, starego człowieka, której tak zajadłe broni, wyganiając z domu pasierba, jest jak wykonywane przez nią sztuczne kwiaty, zamawiane tylko na groby.

Wiele spośród postaci, których Lejderman nazwał „nawiedzonymi”, zasługuje raczej na miano świętoszków. Więcej cech łączy bohaterów niż ich dzieli, co szczególnie dotyczy aktorskiego zachowania, maski i gry, zwłaszcza zaś celu takiego zachowania.

Spotkanie w szerszym gronie staje się dla bohaterów Kolady przełomowym momentem w ich życiu, ważnym i decydującym o ich dalszych losach wydarzeniem. Pragną więc wykorzystać tę sytuację, by nie tylko zapomnieć o swej przymusowej izolacji, pogmatwanym życiu i dającej się we znaki nędzy, nie tylko wykrzyczeć w skandalach i głośnych libacjach swój bunt przeciw niesprawiedliwości losu, lecz również zbliżyć się do drugiego człowieka, przyciągnąć jego uwagę w nadziei pozyskania bratniej duszy, może przyjaźni czy nawet miłości, w ostateczności zaś choćby akceptacji i zrozumienia.

Komiczne wydać się mogą bijatki i wrzaski przy okazji wspólnej biesiady z gościem, mężczyzną, który odezwał się nareszcie na ogłoszenie matrymonialne bohaterki sztuki *Odejdz-odejdz*, ale niepodobna nie zamyślić się nad jej słowami:

Первый раз в жизни за меня заступились. Раз в жизни я счастлива была. (Плачет). Надо же... Первый раз. Да зачем вы, Валентин Иванович? [...] Я ведь и сама деруся. Я бы и сама с ним справилась. [...] Мне очень приятно. Очень. Очень. Очень. Очень. Очень. Очень.

III, s. 67

Cierpienie z powodu obojętności otoczenia popycha do desperackich czynów, także do ekscentrycznych zachowań, do zwracania na siebie uwagi za wszelką cenę, aby znaleźć się w centrum zainteresowania, stać się prawdziwym aktorem, koryfeuszem w teatrze własnego życia. Liza z dramatu *Głupców ustawia się według wzrostu* usiłuje przerwać popisy matki przed dopiero co poznanym sąsiadem:

Лиза: Ну, мамик, ну, фильтр сломался? У нее это от полнолуния начинается, правда.

Ольга Петровна: Да подь ты в баню, не бреш! Ничего у меня не начинается. Я ж не из телевизора артистка. Я артистка в жизни!

Лиза: Хорошее впечатление на соседей произвела. [...] Какая ты бесовестная.

Ольга Петровна: Да? Все сказала? Выступила? (Вдруг закричала). А ты не подумала, что в груди моей тут горит, доченька?! Водка, думаешь?! Нет!

III, s. 248—249

Wódka, naturalnie, też zrobiła swoje, ale motywacji „występów” matki i córki nie należy ograniczać do zamroczenia alkoholem. Determinacja, obawa, czy uda się nareszcie coś w życiu zmienić, poznać kogoś normalnego, oraz świadomość, że może zdarza się po temu ostatnia szansa, każe bohaterom utworów Kolady postawić wszystko na jedną kartę. Na uwagi córki matka reaguje oburzeniem, podkreślając wyraźnie, że jej życiowa gra ma podtekst poważniejszy niż rozrywkowe występy „artystki z telewizora”. Jest maskowaniem rozpacz, narażaniem się na wstyd, zadawaniem sobie bólu, wreszcie błagalnym gestem nie zauważanego człowieka w stronę osoby, z którą wiąże się jakaś nadzieja, próbą zakomunikowania innym o swoim istnieniu. Dlatego też gra ma jednocześnie na celu rozpoznanie drugiego człowieka, odkrycie prawdy o nim, by potem otworzyć się samemu. Niezrozumienie zaś oznaczać może tylko jedno, że nie warto przed nim ujawniać tajników duszy. Maską pozwala w takiej sytuacji wycofać się z gry, nie utraciwszy twarzy.

W ostatecznym rozrachunku gra ma prowadzić wszystkich bohaterów do zwierzeń przed innymi osobami, gdyż tego w ich samotnym życiu brakuje im najbardziej. Paradoksalnie wszakże wzbudza to w nich złość na cały świat i siebie, ale taką reakcję wywołuje chęć przyznania się do wszystkiego. Gra komplikuje rozpoznanie, wprowadza w błąd oraz potęguje napięcie, które prowadzi do wybuchu skandali, nawet bijatyk, dziwacznych zachowań i manifestacji rozgoryczenia, niezadowolenia z życia i beznadziejnej sytuacji. Uczestnicy karnawału niepohamowanych uczuć i emocji — odrażający, brzydki, zli — jak chciałoby się powiedzieć, stopniowo zaczynają zrzucać maskę skrywającą ludzi o niebanalnym, choć skomplikowanym, życiu duchowym.

Proces pozbywania się maski najtrudniej odtworzyć aktorowi w spektaklu teatralnym. Nielatwo wcielić się w którąkolwiek postać z dramatów Kolady, bo aktor musi stać się w tym czasie nieśmiesznym klaunem, który tak maskuje swoje cierpienia, by widz mógł to dostrzec. Błazenada bohaterów staje się podjętą w desperacji próbą podzielenia się swoimi dramata, pragnieniem zbliżenia do drugiego człowieka. Doskonałe wcielenie się w graną postać to podstawa dobrego aktorstwa, lecz nie zawsze dociera do aktora zawarta między wierszami dzieła autorska informacja, że przeciętny człowiek, nawet ten z marginesu, ma nie mniej bogate życie wewnętrzne niż tzw. przyzwoity obywatel czy człowiek z pierwszych stron gazet. Również nurtują go problemy i nieobce są mu odwieczne pytania o sens ludzkiego życia, tylko że mówi o tym w sposób niekonwencjonalny. Należy podkreślić, iż bohater Kolady pozwala sobie na szczerość w sposób uznawany zwykle za przejaw infantylności. Dlatego odbierany jest z pogardą, zwłaszcza w świecie zakłamania, pozerstwa, nieuczciwych gier i lekceważenia podstawowych wartości.

Wgłębiając się w tajniki duszy kreowanych postaci, Kolada dowartościowuje je na sposób Dostojewskiego. Podnosząc w ten sposób rangę ich rozmyślań i przeżyć, nadaje im wymiar uniwersalny. Bohaterowie autora *Idioty* też cechowali się dziecinną wręcz szczerością i skłonnością do uczestnictwa w niespokojnych dysputach i ekscentrycznych biesiadach.

W sztukach Kolady momenty szczerých wynurzeń następują zwykle po kulminacyjnych kłótniach i skandalach, kiedy nabrzmiała złość, poczucie bezsilności zostaną wykrzyczane, przedstawienie się skończy, a chwila spokoju boleśnie uświadomi, że trzeba zejść na ziemię, opamiętać się i dalej stawiać czoła przeciwnościom losu. Pozyskiwanie natomiast drugiego człowieka należy kontynuować inaczej — wyjawic prawdę o sobie, która ostatecznie wyjaśni niedawne ekscesy i krzyki. Opowiadanie o sobie w każdej sztuce Kolady rozpoczyna się od wspomnień z przeszłości, najczęściej z dzieciństwa i młodości, bo tylko wtedy, jak sugeruje pisarz, zdarzyć się mogły jaśniejsze chwile w życiu bohaterów. Przywoływane w najtrudniejszych momentach życia stają się w dramatach motywem przewodnim, a w egzystencji postaci jedynym ich punktem oparcia, światłem w tunelu, śladem na ziemi, świadectwem własnej wartości, dowodem, że jednak kiedyś zakosztowali odrobiny szczęścia. Pragną o tym przekonać innych, by zdobyć ich uznanie, stać się kimś godnym zaufania. Tak chcą być postrzegani, a przytaczane strzępy wspomnień poprzedzają przeprosinami za demonstrowaną wcześniej gruboskórność i błazenadę. Powstaje jednak pytanie, czy miłe zdarzenia z przeszłości wpłyną pozytywnie na pogmatwane, ponure życie bohaterów i podbudują ich wizerunek w oczach innych ludzi.

Zasypany śniegiem przytulny domek w dalekim Ust'kamienogorsku i troskliwa matka Luby (*Klucz do Lörrach*) — staruszka w niebieskiej chustce — dziergająca coś na drutach, Łarisa (*Kurza ślepota*) wracająca z ojcem z kina i czekająca na nich z kolacją uśmiechnięta matka, Wiktor (*Słomkowy kapelusz*) i świat jego książek, wzywający do dalekich podróży i ambitnych marzeń o przyszłości, Tania (*Polonez Ogińskiego*) w stroju baletnicy, mały Dima grający jej na skrzypcach, rajski ogród ze ściennej makatki to tylko obrazki z odległej przeszłości, migawki dające złudzenie dawnej szczęśliwości. Dziś to zbyt kruche oparcie i niepewny środek do pozyskania przyjaznych dusz i budowania trwałych związków. „Zdeptaliście i zniszczyliście mój świat” — odczuwa Tania po powrocie do rodzinnego domu, w którym do nikogo nie docierają słowa zdesperowanej i rozzarowanej życiem kobiety. W sztuce *Jedziemy, jedziemy, jedziemy do dalekich krain...* bohaterka stwierdzi:

А я была один раз счастлива. В техникуме. Нашла в магазине хлебом на полу двадцать копеек, купила четыре пирожка с повидлом [...] вышла из магазина, весна, с крыши капает.

II, s. 178

Intencją tej wypowiedzi nie jest, wbrew pozorom, ironia. Jej autentyczna szczerść potwierdza naiwną wiarę w tak właśnie rozumiane szczęście. Kryje się w tym wielki dramat człowieka, który nie zaznał prawdziwego szczęścia i bezskutecznie szuka go w mirażach przeszłości, starając się z okrucichów wspomnień zbudować to, czego nie udało się osiągnąć w dorosłym życiu. Powrót do przeszłości staje się więc dalszym ciągiem tragikomedii, grą w normalne, dobre życie. Anwar z dramatu *Odludne nasze morze...* przyznaje, że przedstawił zmyślane wspomnienia o zakochanej w nim kiedyś dziewczynie, że wszystko, o czym mówił, jest tylko nierealnym pragnieniem przeżycia prawdziwej miłości. Granice między przeszłością a marzeniami stają się płynne i nieuchwytnie. Nikt już nie potrafi kontrolować, co jest prawdą, mitem, marzeniem a realnym zdarzeniem z ubiegłych lat. Projekcja wspomnień wiąże się nierozdzielnie z wyobrażeniem lepszej przyszłości. Jawi się ona jednym jako zgodna rodzina z dziećmi, żeby było dla kogo żyć, a życie miało większy sens (Wowka z dramatu *Odludne nasze morze...*, Olga z *Murlin Murlo*), innym jako przeżycie prawdziwej miłości, wierności i przyjaźni (np. Łarisa, Anwar, Ilja z *Procy*, Rimma ze sztuki *Baśń o martwej królownie*) albo jako zerwanie z samotnością, kontakt z kimś bliskim, komu można zaufać i na kogo liczyć w trudnych chwilach (Olga Pietrowna z dramatu *Głupców ustawia się według wzrostu*, Ludmiła z *Odejdź-odejdź*, Wiktor ze sztuki *Słomkowy kapelusz*, On i Ona z *Perskiego bzu*, bohaterki *Manekina* — *Манекен*, 1990, i inni). To niedużo, ale jednocześnie zbyt wiele, by w otaczającym bohaterów Kolady współczesnym świecie zacząć wszystko od nowa.

Trzeba zatem zadowolić się samym opowiadaniem, zanurzyć się w świecie wydumanych bajek o prawdziwym ślubie w białej zwiewnej sukni i w morzu kwiatów (*Trzech Chińczyków*), o spotkaniu z przystojnym i szlachetnym Jurijem Sołominem (*Mewa zaśpiewała...*), o współczesnym królewiczu, który zbudzi ze snu i da nadzieję na lepsze dni (*Baśń o martwej królownie*), o życzliwym i dobrym człowieku, który jak Gorkowski Danko poda serce na dłoni (*Perski bez*), śnić o rzeczywistości, w której wszystko może się zdarzyć (*Proca*), widzieć się w odizolowanej od zwariowanego współczesnego świata krainie spokoju gdzieś w Lörrach — małym, czystym, cichym i miłym miasteczku, zapomnieć o wszystkim i wszystkich itd. Chwilowa radość, jaką daje marzenie i pragnienie obcowania z czymś pięknym, wyzwala w bohaterach dobre cechy ich charakteru, skłania do szczerości i sprawia, że słuchający ich odpowiadają im tym samym.

Uzewnętrznienie własnych przeżyć, uczuć, obaw i rozterek duchowych pozwala zrzucić kolejną maskę i ujawnić o sobie całą prawdę, bardziej — w ich mniemaniu — wstydlivą niż złość, wulgarność, ekscentryczne zachowanie i błazenada przy biesiadnym stole. Walentyn z *Odejdź-odejdź* przyznaje, że chciał zaimponować Ludmile opowiadaniem o swoim rzekomym siedmiopokojowym mieszkaniu i grał człowieka o silnej woli, gdyż tak, jego zdaniem,

powinien prezentować się mężczyzna odpowiadający na ogłoszenie matrymonialne. A oto zwierzenia Ludmiły, odgrywającej rolę samotnej wdowy po pilocie wojskowym:

Мы тут все солдатские подстилки, если по простому, чего уж, если честно. Без мужьев детей воспитывали. Мамочка меня родила тоже от солдата прыщавого. Родила уж, когда ей тридцать было, кто мог на нее польститься, ну? А ее мама родила ее тоже от солдата. Солдатские вдовы. И я ребенка-уродку родила, а она — еще уродину притащит мне от него вот, так вот и плодимся, как сорнячки по весне. [...] Для тебя праздник хотели сделать, чтоб красиво было. Мы же как люди к тебе отнеслись [...].

III, s. 60

Pragnienie, aby żyć po ludzku, motywuje postaci do działań, spotkań, a opowiadanie o nim przynosi ulgę, staje się namiastką życia, nakładanie zaś masek, karnawał i gra — jego substytutem. Odkrywanie przed innymi prawdy o sobie jest jak pozbycie się uciążliwego bagażu i przebudzenie z koszmarного snu — oczyszczeniem.

Następująca po punkcie kulminacyjnym chwila spokoju i wzajemnych wyznań okazuje się w dramatach Kolady momentem zwrotnym, decyduje o rozwiązaniach finałowych. Poznawanie się, godziny wspólnych przeżyć, chwile szczerości i jednoczenia się w cierpieniu i samotności nie spełniają jednak oczekiwań bohaterów, niczego w ich życiu nie zmieniają, przyspieszają jedynie ich rozstanie. Człowiek, na którego liczyła Ludmiła (*Odejdź-odejdź*), okazuje się takim samym rozbitkiem życiowym jak i ona, potrzebującym pomocnej dłoni, zagubionym w otaczającym go świecie, uzależnionym od swoich fobii, wystraszonym i zdającym sobie doskonale sprawę z tego, że nie może dla nikogo być oparciem. Marzył o siedmiopokojowym mieszkaniu, a tymczasem szczytem szczęścia byłoby dla niego pozostanie w walącej się „chruszczowce”. Nie powiodło się więc ani jemu, ani Ludmile, która tak bardzo ową „chruszczówkę” pragnęła opuścić.

Przyczyn niemocy wszystkich Koladowskich bohaterów nie należy wszakże szukać tylko w ich osobowości. Choć pisarz nigdy wprost nie obwinia nikogo i nie rozwodzi się na temat czasów, w jakich przyszło żyć jego bohaterom, niemniej jednak bez wątplenia największym utrudnieniem w ich nieudanym bytowaniu okazują się odziedziczone po sowieckiej epoce: przytłaczająca nędza materialna, rumowiska komunalnych mieszkań oraz nie rokujące nadziei układy społeczne i ekonomiczne tzw. okresu przejściowego. Nie potrafiący radzić sobie w czasach powszechnej znieczulicy, kiedy każdy jest zajęty sobą, z góry uznają się za przegranych. Zniewoleni i skazani na życie w warunkach urągających ludzkiej godności, sami pogrążają się jeszcze

bardziej, choć wciąż w głębi duszy czekają na jakąś zmianę. Przypadkowe spotkanie z drugim człowiekiem (podstawa konstrukcji dramatów Kolady), z kimś — jak im się zrazu zdaje — z innego życia, staje się dla nich jedynym i ostatnim pozytywnym wydarzeniem w ich życiu, które jednak niczego w nim nie zmienia. Przekonuje jedynie, że spotkali ludzi podobnych do siebie, zniszczonych, przybitych, nikomu niepotrzebnych, przegranych i też marzących o życiu od nowa, porzuceniu takich oto widoków:

На выселках, на краю города, на краю пропасти, вконец белого света [...] тридцать пятиэтажных „хрущевок” и двухэтажных деревянных бараков [...] какие-то, завалившиеся подземные ходы, дырки, провалы в земле [...] торчащие из земли железные прутья, кучи навоза, листьев [...] черные окна и выломанные рамы.

III, s. 303 304

[...] потоп, бежит крыша, стены по углам зеленого цвета. На полу, на мебели стоят тазики, ведра, чашки, кастрюли — в них вода с потолка капает. [...] Каждый угол в комнате особый: в одном иконы и лампадка, в другом — портрет Ленина, в третьем картина *Грачи прилетели*, в четвертом вырезанные из журнала и наклеенные на стенку клеем полуголые мужики.

III, s. 8

W innym opisie powie Kolada „stalinowski barok”; pod jego dachem rosną ludzie z podbitymi oczami przy stole zastawionym półlitrowkami, kiszonymi ogórkami i wyszczerbionymi szklankami. Przy dźwiękach harmoniki, w pijackim zawrocie i dzikich wrzaskach usiłują zapomnieć o zmarłemu życiu. Piją, żeby, jak podkreśli Rimma (*Baśń o martwej królownie*), „протрезветь. А я чем больше пью, тем больше трезвею [...]” Olga z *Murlin Murlo* wyjaśnia sublokatorowi, zdumionemu ciągle dochodzącymi zza okien przenikliwymi krzykami, że to tylko sąsiedzi: „развлекаются от скуки”, „от скуки и не так можно [...]”. От скуки еще и хуже можно.” Tak rozgrywa się, według Kolady, tragikomiczny teatr życia, spektakl niezauważonych ludzi, rozszoszczonych na los, siebie i cały świat. Ich pytanie, jak żyć dalej, pozostaje bez echa, i nic nie wskazuje na to, aby kiedykolwiek coś mogło się odmienić. Pozostaje im jedynie błaznowanie, gra, robienie na złość, a kiedy i tym się zmęczą, bolesny krzyk jako odpowiedź na zadawane sobie uparcie inne jeszcze pytanie: czy żyją gdziekolwiek szczęśliwi ludzie i czy szczęście jest w ogóle możliwe:

[...] зачем все, для чего все? почему все так, а не так? где цель? почему для всех — и больших, и маленьких — одинаковый исход, конец? [...] кто я? где я? отчего Жизнь и отчего Смерть? отчего и почему все, все?!

II, s. 178

Сдохнем, сгнием, прахом будем, золой, и никто нас никогда не вспомнит... А что вспоминать-то? Что, что, что-о?! [...]. А зачем я жил?! Для каких целей? кто его знает?!

I, s. 69

Ostatnie słowa, przypominające dywagacje Lermontowskiego Pieczorina, w zamierzeniu Kolady mają podnieść rangę rozważań bohatera, zaświadczyć o ich powadze, zwłaszcza że mogą być odebrane niewłaściwie w kontekście wcześniejszych, innych zupełnie zachowań i wypowiedzi tej samej postaci.

Intencją owych reminiscencji jest też uniwersalizacja dręczących pytań o sens ludzkiego istnienia. Choć bowiem dramaturgia Kolady to kalejdoskop obrazków typowo rosyjskiego życia, rosyjskiej mentalności i sposobu bycia, pisarz podkreśla powszechne i najdotkliwsze aspekty ludzkiego cierpienia: samotność, brak oparcia i poczucia bezpieczeństwa, obojętność otoczenia, bezradność, zagubienie, rozczarowanie, apatię itp. Pytania o sens istnienia nurtują każdego, bez względu na pochodzenie społeczne i warunki materialne, szczególnie zaś ludzi nie zauważanych, szarych zwyczajnych, którzy w swojej samotności, tak jak bohaterowie Kolady, zastanawiają się, po co skazani zostali na życie, z bólem konstatując w zakończeniu każdego dramatu, że po ziemskim bycie niczego już nie będzie. Tym bardziej żal im zmarnowanego, dla nikogo nic nie znaczącego i nikomu niepotrzebnego życia. Raniąc się pytaniami bez odpowiedzi, przypominają o swoim istnieniu tym, którym udany i dostatni byt zagłusza myśli o wiecznych i nierozwiązywalnych problemach. Sztuki Kolady, skonstruowane na historii jednej znajomości w rosyjskim stylu, należy odczytywać w kategoriach uniwersalnych — świadczy o tym ich popularność za granicą.

Omawiane dramaty nie opierają się na działaniach postaci, jak wymagają tradycyjne wzorce gatunku, niemniej jednak nie są pozbawione dynamiki i stałych w przebiegu akcji etapów. Zawiazaniem akcji staje się spotkanie bohaterów z kimś spoza ich otoczenia, rozwinięciem zaś — wspólna biesiada, często przeradzająca się w awanturę, swoisty karnawał ekscentrycznych zachowań, w zabawę masek, której celem jest wzajemne rozpoznanie. Głośna libacja, doprowadzona do granic ostatecznych, stanowi punkt kulminacyjny, po którym następuje wyciszenie — początkowa faza zbliżania się do siebie wszystkich postaci. Opowiadają o sobie, swoich rozterkach duchowych, marzeniach i wspomnieniach z przeszłości. Kiedy wydaje się, że życie bohaterów może się teraz zmienić, gdyż zbliżą się do siebie lub połączą, następują, jak w typowym dramacie, kolejne i ostatnie jednocześnie komplikacje — zdjęcie najważniejszej maski, wyjawienie najgorszych momentów życia, największych niepowodzeń, które wiążą się najczęściej z przekroczeniem granic, naruszeniem pewnych norm moralnych, ze słabością charakteru,

niemocą. Odsłonięcie ostatniej już maski miast pomóc wszystkim w zawarciu przyjaźni, zdecydowaniu o wspólnym losie, dzieli i doprowadza do rozstania, tym samym sprowadzając finał do punktu wyjścia. Bohaterowie pozostają tak samo nieszczęśliwi i samotni, jakimi byli na początku akcji.

Przemyślana, profesjonalnie i z klasyczną naturalnością złożona fabuła dramaturgiczna obrazuje w życiu postaci błędne koło, sytuację bez wyjścia, impas i żadnych możliwości pokonania go. Dzięki odwiecznym pytaniom o sens życia mikrokosmos konkretnej jednostki przeradza się w makrokosmos bytu wszechświata. Potwierdzają to zakończenia sztuk Kolady, w których uwagi odautorskie informują o zapadającej nocy, o wszechogarniających ciemnościach. Jeśli nawet autor powiadamia w nich o ostatnich działaniach bohaterów, to każe im poruszać się już nie po ziemi, lecz w innym wymiarze. Ale i tam roztapiają się oni w otchłani, giną w czarnym tunelu, przepadają w kosmosie nawet wtedy, kiedy dane im było, tak jak Rimmie z *Baśni o martwej królownie*, choć na chwilę dotknąć gwiazd. Ostatecznym zakończeniem sztuki *Perski bez* nie jest ujrzenie przez samotną w jesieni życia kobietę kwitnącego na całej ziemi białego bzu, lecz pokrywająca ten pejzaż ciemność i kres wszelkiego istnienia.

Sztuki Kolady, budowane na zasadzie odsłaniania przez postacie kolejnych masek, na huśtawce nastrojów, demonstracji ekstrawaganckich zachowań, od popisywania się i błazenady do zaskakujących momentów szczerości, ujawniania całej prawdy o sobie i zastanawiania się nad pytaniami ostatecznymi, stanowią wyzwanie dla kunsztu aktorskiego. Autor domaga się od aktora prawdy o człowieku, której nie sposób oddać, odbierając jednostronnie skomplikowane życie wewnętrzne postaci. Kolada najpierw poniża swojego bohatera, każąc mu przez jego błazenadę, awanturnictwo i histeryczny krzyk sięgać dna i ujawniać własne duchowe „podziemie”, by potem dać mu szansę uczłowieczenia, uwznioślenia i pokazania swoich wartości. Pisarz nie chce, aby traktowano jego bohaterów pobłaźliwie i rozrywkowo, choć odczytywana powierzchownie fabuła dramatów może dawać do tego podstawy.

Zastosowany przez autora chwyt maski i gry pozwala właściwie zinterpretować tajniki duszy postaci. Wydaje się, iż niuanse takiej gry sprawiają aktorom najwięcej trudności, jak niegdyś problemem były Czechowowskie pauzy, niedopowiedzenia i psychologiczne subtelności. Trzeba było mistrzostwa teatru Konstantego Stanisławskiego, żeby autor *Wiśniowego sadu* wszedł z triumfem na deski sceniczne. Kolada, wielbiciel jego talentu, stwierdził swego czasu, odpowiadając na pytanie, jaki preferuje typ teatru: „Хороший театр мне ближе. Станиславский, наверное.”⁶ Słusznie zalicza swoje utwory do dramatów psychologicznych, ukazujących stany ducha zagubionego w cha-

⁶ Н. Коляда: *Ответы на вопросы...*, s. 11.

osie naszych czasów małego człowieka. Pragnienie odnalezienia bratniej duszy prowadzi go nieuchronnie do otwarcia się, a proces odkrywania o sobie prawdy jest odzwierciedleniem jego psychiki, emocji i uczuć, „pracy” duszy. Najlepiej, jak się zdaje, przejawia się to w monodramach Kolady, np. *Pani tańczy z panią* (*Шерочка с машерочкой* — 1988), *Benefis* (*Бенефис* — 1989), *Amerykanka* (*Американка* — 1991), *Dziewczyna moich marzeń*, *Znamie* (*Подимое пятно* — 1995), i sztukach, gdzie występują dwie postacie, np. *Bieżniki i walonki*, *Proca*, *Niunia*, *Perski bez*, *Dwumian Newtona*, *Zaćmienie*, *Królowa nocy*, *Urok*, *Nudziarz*, *Wiedeńskie krzesło* (*Венский стул* — 1991), *Żółwica Mania* (*Чепеныха Маня* — 1991), *Teatr* (*Театр* — 1996). W tych niewielkich objętościowo utworach dramat samotnego człowieka schyłku XX wieku pokazany został z większą siłą. Bohatera monodramu nie otacza ani rodzina, ani sąsiedzi, mówi więc sam do siebie, toteż jest szczery i autentyczny, a o spotkanie z drugim człowiekiem zabiega z większą determinacją i wymyśla najdziwniejsze powody do kontaktu z jakąkolwiek osobą.

Podająca się za psychoterapeutkę bohaterka jednoaktówki *Urok* zakleja drzwi garażu sąsiada ogromnych rozmiarów zaproszeniem na swoje seanse. Właściciel garażu — młody mężczyzna — puka więc do jej drzwi, ale krótkie wyjaśnienie, jakie zwykle w takich wypadkach powinno nastąpić, przeradza się u Kolady w karnawał słów, popisowy prowokacyjny dialog, którego celem staje się jak najdłuższe zatrzymanie przy sobie gościa, aby się przed nim wygadać i wyzalić. Zamiast mówić o zaklejonych drzwiach, kobieta zarzuca go parapsychologiczną leksyką, wprowadzając w zdumienie i wciągając do rozmowy na obce mu tematy. Na jej pytania odpowiada zatem bez sensu, co siłą rzeczy przedłuża absurdalną wymianę zdań, przeradzającą się jednak w jej końcowej fazie w opowiadanie o swoim samotnym życiu i w obopólne szczere zwierzenia.

Bohaterowie wymienionych sztuk rekrutują się ze środowiska o nieco wyższym standardzie życia, lecz tak samo jak inni są bezradni i zagubieni w otaczającej ich rzeczywistości. Lepsze warunki materialne i wyższe wymagania od życia wznagają jedynie ich ból i cierpienie i popychają do niekontrolowanych czynów. Autor zamierzał w ten sposób podkreślić szeroki zasięg, by nie rzec — powszechność, ogarniającej społeczeństwo samotności, znieczulicy, nawet wrogości. Desperacja popycha bohaterów sztuk do poniżających sposobów nawiązywania znajomości, jak w wypadku dwóch kobiet z jednoaktówki *Zaćmienie*, które nie wysiadły z tramwaju zatrzymanego z powodu strajku i nawiązały rozmowę, aby przeżyć swoje *katharsis* i przyznać się do tego, że niejednokrotnie spotykały się na stypach pogrzebowych obcych im osób. Tak właśnie szukały kontaktu z drugim człowiekiem, a zawstydzone z tego powodu swą bliższą znajomość rozpoczęły od zagłuszającej to uczucie sprzeczki.

Pragnienie kontaktu z drugim człowiekiem inaczej realizuje starszy mężczyzna z dramatu *Królowa nocy*. Zaprasza do swego domu chłopaka z przystanku pod pretekstem otwarcia w obecności świadka powierzonej mu przez sąsiadkę walizki. Poprzedzając ten fakt długa słowna gra zaskakuje odbiorcę, a także chłopca, który sprzeciwia się niezrozumiałej dla niego prośbie o okazanie dowodu osobistego i podpisanie spisu znajdujących się w walizce rzeczy po zmarłej rzekomo kobiecie. Nie jest to wszakże przesadna uczciwość, jak chce określić postępowanie starca młody człowiek, lecz nieprzeparta chęć kontaktu zarówno z nim, jak i życiem i przeszłością jakiegokolwiek innego człowieka, w tym wypadku sąsiadki. Przez starca przemawia również zazdrość, przetykana goryczą, że jemu nie uda się pozostawić po swoim istnieniu nawet takich kilku przedmiotów, nad którymi ma okazję teraz rozmyślać. W grę daje się też wciągnąć chłopak, opryskliwy początkowo, zniecierpliwiony i niegrzeczny wobec starszego mężczyzny, potem tak samo jak on ubolewający nad samotnością, pragnący zbliżenia z kimś uczciwym i szczerym oraz gotowym z powagą wysłuchać zwierzeń i skarg.

Ciekawa i intrygująca gra toczy się między dwoma mężczyznami, którzy spotkali się z powodu ogłoszenia o rozdaniu w „dobre ręce” kociąt (*Niunia*). Nic jednak nie wskazuje na obecność w mieszkaniu na szesnastym piętrze kota, choć tak utrzymuje właściciel lokalu, który bada przybysza, czy ten zdoła zapewnić zwierzęciu odpowiednie warunki. Tego zaś oburza nie tyle wypytywanie i indagowanie przez gospodarza, ile bardziej jeszcze przyjęcie warunków gry — wie bowiem od początku, iż ma do czynienia z człowiekiem takiego samego pokroju, co on. Wkrótce zdradzi się, iż „chodzenie po ogłoszeniach” jest jego jedyną w życiu okazją do spotkań i rozmów. Obaj mężczyźni rozlekają swój dialog, rozkoszując się każdym słowem, jakby dokonywali jakiegoś rytuału, „urządzali teatr”, jak powie gość do gospodarza, z namaszczeniem odgrywając ostatnie najprawdopodobniej role swojego życia.

Gra jako swoisty test psychologiczny rozwiązywany przez bohaterów sztuk Kolady okazuje się przejmującym studium ich samotności sięgającej takich granic, że bez względu na wstyd i upokorzenie inicjują spotkania pod byle pretekstami lub wyzalają się przed wyimaginowanymi interlokutorami. Są to już prawie agonalne stadia, gdy brak bliskiej osoby staje się nie do zniesienia. Stan taki najlepiej oddają monodramy Kolady, w których wszystkie podstawowe etapy konstrukcji jego sztuk mieszczą się w pełnym napięcia monologu-odpowiedzi na hipotetyczne pytania wymyślonej lub przywołanej w pamięci osoby.

Starsza kobieta z dramatu *Dziewczyna moich marzeń* stara się zapomnieć o śmierci przyjaciółki i jednocześnie sąsiadki. Podnosząc słuchawkę telefonu, wyobraża sobie, że rozmawia z koleżanką. Snuje opowieść o wspólnie spędzonych latach, polemizuje ze zmarłą, nawet jej dokucza, wypomina-

jąc dzielące je niegdyś różnice zdań, potem zmienia ton i skarży się na samotne życie. W obliczu zbliżającej się śmierci uparcie zadaje nieżyjącej przyjaciółce pytania: „Позвони мне оттуда [...]. Должно же быть что-то там?! А если нет — то нет и того света, Элла, нет, и тогда зачем я жила?!” (II, s. 305).

U schyłku życia samotność doskwiera najbardziej, dlatego Kolada ów wiodący motyw swej twórczości potęguje, gdy czyni bohaterami ludzi w podszłym wieku. Dokonanie przez nich retrospekcji drogi życiowej zwykle ich nie zadowala, lecz wznaga rozczarowanie, boleśnie uprzytamnia zmarnowane życie, kładzie kres oczekiwaniom na jakiegokolwiek zmiany, a rozstanie z dziećmi uświadamia im fakt odejścia w zapomnienie i zbliżania się śmierci. Dla Ady Sergiejewny z monodramu *Pani tańczy z panią* telefon od syna może stać się iskrą nadziei choćby tylko na chwilową zmianę nastroju, a dla obserwatora jej zachowania — wyjaśnieniem przyczyn, które skłoniły ją do rozpaczliwych krzyków i wyzwisk adresowanych, z braku innego audytorium, do kota. Takim postępowaniem maskuje swoją beznadziejną sytuację, długotrwałe milczenie syna, a także smutek z powodu nieuleczalnej choroby przygarniętego z ulicy kota, którego musi zanieść do uśpienia. Swoją los porównuje do krótkotrwałej egzystencji zwierzęcia, ubolewając, że zostanie zupełnie sama i nikt nie zamknie jej oczu, tak jak ona uczyni to ulubionej kotce.

W jednoaktówkach i monodramach cały ciężar rysunku psychologicznego spoczywa na monologu, który w utworach Kolady musi sprostać tym samym zadaniom, co w obszerniejszych sztukach — dialog. Monolog powtarza w miniaturze wszystkie etapy budowy większych dramatów, tak samo wiąże je z aktorskim zachowaniem postaci, przywdziewaniem przez nie różnych masek, które wyznaczają takie podstawowe momenty akcji, jak: początkowa faza rozpoznawania, karnawał ekscentrycznych zachowań i występująca po jego punkcie kulminacyjnym spowiedź prowadząca finał do punktu wyjścia. W monodramach bohaterowie Kolady nie przestają być aktorami, choć mówią sami do siebie. Niemniej jednak przed sobą też grają; zagłębiając się w swoje przeżycia, analizując je, odkrywają prawdy o sobie do tej pory nieuświadamiane lub zagłuszane. Grą okazuje się zachowanie Ady Sergiejewnej: krytykowanie swojej synowej, jej stylu ubierania się, pretensje do syna, krzyk na kota. Widz lub czytelnik nie potrafi w pełni zrozumieć jej wściekłości, zwłaszcza wyzwisk pod adresem kochanego zwierzęcia. Kiedy po telefonie od syna bohaterka zmienia zachowanie, wyjaśnia się, iż maskowała przed sobą wielkie przywiązanie do syna i jego żony, że bez względu na wszystko kocha ich. Jej złość płynie także z bezsilności, poczucia upływającego czasu, samotności, która przejawia w rozpaczliwym krzyku w finale sztuki.

Lękający się starości i odejścia z tego świata, zwłaszcza nie przeżywszy życia zgodnie z pragnieniem, bohater Kolady podejmuje grę z życiem, nie chce chylić się pokornie przed losem. Podnosi głowę, choć ów gest objawia jego świadomość przegranej i nieuchronność poddania się twardym i bezlitosnym regułom życia. W każdej sztuce postacie powtarzają, jak w dziełach Czechowa: „będziemy jakoś żyć”, „przecież i tak jakieś tam życie będzie” (Łarisa z *Kurzej ślepoty*), ale twierdzą też, szczególnie gdy ktoś wytyka im ich marazm i nędzne warunki bytu, że nie jest im tak źle. Rimma z *Baśni o martwej królownie* oponuje koleżance: „А чего? Хорошо живу. Скоро праздник, »октябрьская«. Праздновать будем” (I, s. 280), a w finale popelnia samobójstwo. Słowa Olgi z *Murlin Murlo*: „Живем мы хорошо-о, ну. Вон в парке статуи стоят [...]” (I, s. 325), zamieniają się w końcu dramatu w bezsilne wołanie do Boga. Życia nie da się oszukać tymi pozabawionymi pewnością konstatacjami. Wymownymi niedopowiedzeniami kończą się też bardziej stanowcze stwierdzenia: „przeżyjemy, nas nie tak łatwo utopić” (Ludmiła z *Poloneza Ogińskiego*), „będziemy żyć, a jutro znów będzie takie samo słońce, księżyc, niebo” (*Odejdź-odejdź*), „ludzie jakoś żyją i nam się uda” (*Mewa zaśpiewała...*) itd.

Lejderman uznaje podobne słowa za świadectwo pogodzenia się z losem, które należy odbierać bez żadnych podtekstów. Są one — sugeruje badacz — wypowiedziane bez ironii, a zadowolenie, np. z powodu zbliżających się obchodów rocznicy rewolucji, jest autentyczne, bo bohaterowie Kolady uważają to za normalność⁷. Gdyby uznać tę rację, należałoby wszelkie rozterki duchowe, cierpienia i rozpacz bohaterów z powodu samotności określić mianem zwykłej hysterii. Oni dobrze rozumieją, iż pocieszanie siebie to jedynie sprzeczka z losem oraz jedna z wielu nakładanych masek. Tak więc gra z życiem rozszyfrowuje się jako zagłuszanie dręczącej myśli o jego bezsensie. Bohaterowie Kolady nie grają z życiem w nadziei na drobne chociażby zwycięstwa, lecz silą się, żeby przegrać z honorem, zachować twarz, nie myśleć o upływie czasu i zbliżającej się śmierci, która w konfrontacji z nieudanym życiem staje się tak samo przerażająca, niesprawiedliwa i bezsensowna.

Śmierć w dramatach Kolady stanowi jeden ze stale powtarzających się i w różny sposób przejawiających motywów. Myśli o niej — obecne w świadomości wszystkich postaci — każą im również ze śmiercią prowadzić grę, podobnie jak z ludźmi i samym życiem. Owa gra rozpoczyna się od maskowania strachu przed śmiercią, od pozornego jej lekceważenia. W dramacie *Odludne nasze morze...* zawadiacki Wowka improwizuje mowę pogrzebową, która ma zabawić sąsiadów wyobrażeniem przebiegu kremacji zwłok. Nagrawa się z udawanego przez przyjaciół żalu po nie istniejącym zmarłym,

⁷ Н. Лейдерман: *Драматургия...*, s. 29–30.

z rzekomych jego cnót, jakie wyliczają przemawiający uczestnicy ceremonii, i z uroczystego jej nastroju. W sztuce *Mewa zaśpiewała...* stypa przeradza się w klótnię matki, wspominającej zalety zmarłego syna, z jej krewnym, który z kolei nie szczędzi mu wyzwisk, pragnąc przekonać obecnych o niegodziwości nieboszczyka.

Ignorowanie śmierci przejawia się nie tylko w kpinach i żartach na jej temat, lecz także w próbach zatarcia granic między nią a życiem, jak czyni to matka zmarłego Walerki (*Mewa zaśpiewała...*). Zwracając się do nieboszczyka, by ten wstał, rozmawiając z jego przywidzeniem, gra, udaje, że nic się nie stało, maskuje strach i zagłusza myśl o tym, co nieodwracalne.

Śmierć ma swój sens, jeśli człowiek zostawi po sobie jakiś ślad na ziemi. Wowka, który niedawno śmiał się ze śmierci, zamyśliwszy się przy okazji rozmowy o dzieciach, już z całą powagą powie, że żyć warto właśnie dla nich. Świadomość nieuchronności śmierci pokonać może bycie ojcem, opiekowanie się rodziną, odpowiedzialność za kogoś. Toteż Wowka celowo porusza temat wojny, z którą śmierć kojarzy się najbardziej, aby zaznaczyć, że stanąłby do bitwy tylko w wypadku, gdyby nie miał dzieci.

Dla innych bohaterów życie to wojna ze śmiercią, przed którą najbardziej chroni się właśnie potomstwo. Tak postrzega ów problem Wiktor ze *Słomkowego kapelusza*, który pragnie być komuś w życiu potrzebny. Kiedy zatem odwiedza go była żona ze swoim synem, przejmuje od razu rolę ojca — opiekuje się w chorobie obcym mu dwudziestoletnim chłopcem, powtarzając co chwilę: „Милый мой... Мальчик... Сашенька мой... Война?!?!? Война... Война... Война.. Война!!!!!!” (I, s. 189).

Od drwin i gry ze śmiercią prowadzi droga, jak zwykle u Kolady, do poważnego jej traktowania, do obawy o życie najbliższych, do pragnienia odsunięcia wizji zgonu, tak jak widma wojny. Szybki upływ czasu i zbliżanie się kresu życia, występujące w każdym dramacie Kolady, potęgują się w sztuce *Mierniczy*. Paniczny strach przed śmiercią wzmacnia tajemnicza postać Mierniczego, który niczym Czechowowski czarny mnich z odpowiadania o tym samym tytule prześladowa bohatera. Udawana obojętność, skrywana w powtarzanej ciągle prośbie o skromny pogrzeb i prosty drewniany krzyż, choć przynosi chwilowe zapomnienie, nie pozwala całkowicie zapanować nad strachem. Nie bacząc jednak na lęk przed śmiercią, który jest także swoistym *katharsis*, wszystkie postacie z omawianych dramatów decydują się dźwigać brzemie swoich cierpień i żyć dalej. Jedynie w dwóch dramatach pozwolił pisarz, aby jego zmęczeni życiem bohaterowie popełnili samobójstwo. W utworze *Proca* przyczyną staje się zerwanie z zaprzyjaźnioną osobą. Kiedy kaleki Ilja spotyka się z Antonem, zdejmuje maskę abnegata i obojętnego wobec śmierci człowieka, przeświadczony, że zdobył trwałą przyjaźń i może zacząć życie od nowa. Spotkania z Antonem, sprzeczki, polemiki i wzajemne zwierzenia stają się dla Ilji czymś więcej niż tylko oczyszczeniem czy jednora-

zową przygodą. Zbyt poważnie to przeżywa, by móc znieść rozłąkę i — podobnie jak bohaterowie pozostałych sztuk Kolady — żyć jak dawniej. Daje się więc pokonać śmierci.

Kluczowe znaczenie dla rozumienia zmagania człowieka z życiem i śmiercią, także jego aktorskich zachowań i gry jako przejawu buntu przeciwko swemu losowi ma *Baśń o martwej królownie*, również zakończona samobójstwem bohaterki. Poczynając już od samego tytułu, realizuje się w tej sztuce metafora martwoty za życia. Rimma — lekarz weterynarii — jako jedyna w okolicy decyduje się usypiać bezdomne zwierzęta, co na początku wyjawia z właściwą jej obcesowością i ordynarnością. Odrażająca na pierwszy rzut oka kobieta, niechlujna i niedbała, jest bardzo przywiązana do swojego starego psa i dopiero po jego śmierci postanawia targnąć się na swoje życie. Pcha ją ku temu przede wszystkim jej nieudane życie, bezskuteczne czekanie na królewicza, który obudziłby ją z martwoty, wyrwał z samotnej, nieciekawej egzystencji i beznadziejnej sytuacji. Niczego nie zmienia spotkanie z mężczyzną, którego usiłuje skłonić, by wcielił się w królewicza w dosłownym i przenośnym znaczeniu. Zaniedbana i odpychająca, nie wzbudza w nim żadnych uczuć oprócz obrzydzenia. Przegrana zabija siebie — tak jak czyniła to ze zwierzętami — prądem elektrycznym, zgodnie z tym, co zawsze powtarzała: „Кого любишь — убить хочется... Я собак любила... От мук их освобождала [...]” (I, s. 313).

Nigdy już więcej Kolada nie pozwolił swoim bohaterom poddać się w grze z życiem, ponieważ wypaczałoby to sens jego sztuk, zmieniało metaforę zachowań i gestów postaci. Swoistym usprawiedliwieniem desperackiego kroku Rimmy są jej ciągle rozmowy o śmierci, poczynając od dzieciństwa, kiedy to rozdeptawszy ze złością biedronkę, zaczyna zastanawiać się, czym jest śmierć i dokąd odeszła żyjąca jeszcze przed momentem istota. Zabijane stale bezdomne zwierzęta oswajają ją ze śmiercią.

W pozostałych dramatach bohaterowie wprawdzie mówią stale o śmierci, ale ich wola życia okazuje się silniejsza. Choć nie godzą się z warunkami własnej egzystencji, skwapliwie korzystają z okrucichów życia. Świadomi, że walki z życiem nie można wygrać, nie chcą być bierni, trzymają fason, starają się zachować twarz i dlatego, paradoksalnie, wkładają maskę, grają nawet przed sobą. Pozwala to im uniezależnić się od życia, podążać przez nie jakby własnym tropem. Ci nosiciele karnawałowej kultury, jak wyraził się o nich Lejderman, mimo niepowodzeń i klęsk nie pragną przerwać zmagania z losem i skoro są „чужие на празднике жизни” (*Polonez Ogińskiego*), muszą się maskować, aby w tym święcie życia wziąć udział choć na krótką chwilę. A frazy Olgi Pietrowny (*Głupców ustawia się według wzrostu*): „хочешь жить, надо прикидываться”, nie należy pojmować jako zachęty do życiowego cwaniactwa, gdyż jest to raczej recepta na zagospodarowanie tego, co zostaje po „święcie życia”. Przybity nieznośnymi warunkami bytu bohater Kolady

twierdzi jednak, że życie to coś wielkiego i niepojętego, danego człowiekowi tylko raz, więc trzeba je jakoś przeżyć (*Mewa zaśpiewała...*), czymś je wypełnić, a tym czymś jest np. wgląd w życie innych ludzi, próba kontaktu z nimi, dotarcia do nich dzięki karnawałowi różnych zachowań, masce i grze. Dlatego też gra staje się dla nich substytutem prawdziwego życia, którego nigdy nie zaznali, czekając wiecznie w samotności na przyjazną duszę.

Kolada wykorzystuje grę w swoich sztukach jako metodę poznania psychiki człowieka i sposób dojścia do prawdy o nim, zwłaszcza tej, do której niełatwo jest się przyznać wprost w obawie o naruszenie własnej godności. Krzyki zatem o samobójstwie, planowane za życia ceremonie własnego pogrzebu i godzenie się z rzekomą przedwczesną śmiercią to tylko chęć usłyszenia z ust innych ludzi pocieszenia i specyficzna forma akceptacji życia jako takiego. W jednym z wywiadów Kolada na pytanie dziennikarki, czym jest życie w świetle jego sztuk, odpowiedział:

Замечательная жизнь! Вы знаете, я сегодня ночью проснулся — писал дневник, я веду дневник, такое вот старомодное занятие... Писал о том, что я безумно боюсь смерти, все время думаю о смерти. [...] Никогда не хожу на похороны, ужасно боюсь всего, что связано со смертью. Самое отвратительное во всей этой чудной истории, которая называется жизнью (я об этом и писал сегодня в дневнике), это то, что вот, скажем, я помру, а все вокруг будет продолжать жить. Несправедливость есть в этом какая-то, что человек живет-живет, а потом обязательно должен умереть. Я проснулся нынче утром, был такой красивый туман, тихо, спокойно. Жизнь вообще так прекрасна...⁸

Słowa te w całej pełni oddają również stan ducha bohaterów Kolady i opisują takie same ich odczucia. Spostrzeżenia pisarza korespondują z wypowiedziami postaci:

У нас там — красота! Живой воды только в доме нету! [...] У нас там море! Чайки! Море! Красота! [...] Ребята, а? Давайте жить дружно!

I, s. 68

Gra ujawniająca pełen sprzeczności świat wewnętrzny postaci jest dla nich także swoistą terapią, która przynajmniej na pewien czas godzi z życiem albo utwierdza w przekonaniu, że bez względu na wszystko trzeba żyć. To powszechne i bardzo ludzkie odczucie Kolada weryfikuje także na przykładzie życia małżeńskiego, choćby w jednoaktówce *Żółwica Mania*, gdzie doprowadzona do granic ostatecznych kłótnia młodych małżonków z błahego powodu

⁸ М. Мурзина: *Режиссер, актер, вахтер*. „Москва. Аргументы и факты” 2000, № 48(386), s. 24.

i eskalacja tłumionych dotąd wzajemnych pretensji staje się dla nich wstrząsem, który oczyszcza i uzmysławia, że wszystko ich łączy, a nie dzieli, a wspólne życie ma swój sens i należy je przeżyć jak można najlepiej.

Bohaterowie odgrywają przed sobą i przed innymi najpierw tych, kim nie są, później tych, kim chcieliby być. Ta droga prowadząca do szczerości, będąca sposobem sięgnięcia w głąb ludzkiej świadomości służy Koladzie do odkrycia prawdy o człowieku w ogóle. A prawda owa przejawia się najbardziej w zmaganiach współczesnego człowieka z samotnością i ludzką obojętnością, z brakiem zrozumienia oraz w rozpaczliwej walce o zjednanie sobie drugiego człowieka. Lektura sztuk Kolady nasuwa wniosek, że współczesna rzeczywistość daleka jest od normalności i coraz więcej w niej zjawisk i zdarzeń dezorientujących i niepokojących człowieka. Przeżywając kryzys, traci on poczucie bezpieczeństwa, dręczą go pytania o jego miejsce na ziemi, o wartość doczesnego bytu, a natrętna myśl o śmierci nie daje mu spokoju, popychając do desperackich zachowań i postępków, którym sprzyja rosyjska pokomunistyczna rzeczywistość. Zniszczone komunalne mieszkania, bezadziejna egzystencja ludzi z dalekiej zabiedzonej prowincji, gnuśna codzienność małych miasteczek, brak perspektyw i nieznosny bagaż nieciekawej przeszłości nie mogą nastrajać optymistycznie. Swoich dylematów bohater Kolady nie kryje jednak pod maską pozera, nie prowadzi z innymi błyskotliwych dysput, obcy jest mu cynizm, ironia i dystans wyrafinowanego inteligenta. To nikomu niepotrzebny mały człowiek, nieudacznik życiowy, ale stać go na szczere wynurzenia, nie boi się wyjawić ciemnej strony swojej duszy, w czym pomaga mu gra, której celem w tym wypadku jest pokonanie dystansu. Ta karnawałowa gra zbliża ludzi, a nie wybiera zwycięzcy i pokonanego. Dyktuje ją obawa o to, jak zostaną odebrane przez drugiego człowieka zwierzenia bohatera, jego opowieści o skrywanych zwykle pragnieniach, skłonnościach, nadziejach, o zagubieniu i samotności, które w różnym stopniu dotyczą przecież każdego człowieka. Postacie z dramatów Kolady nie są, mimo pozorów, ubogie duchem, nieobce im są problemy poszukującego sensu życia bohatera literatury ubiegłych stuleci. Być może lekceważą to aktorzy, którym z tego powodu nie udaje się uchwycić „życia duszy ludzkiej”, co tak bardzo chciał ujrzeć w adaptacji scenicznej swoich dzieł Kolada. Stąd biorą się rozbieżności w odczytywaniu wizerunku postaci przez aktorów podejmujących się odtwarzania ich ról i nie zawsze umiejących rozszyfrować ich zachowania i uchwycić moment, kiedy kończy się udawanie i gra, a zaczyna niekłamany dramat ludzkiego życia. Nie do każdego też dociera, że wśród różnych form przejawiania rozpacz, cierpienia i niezadowolenia z życia klaunada, popisywanie się, wszelkie niekontrolowane gesty i ruchy wydają się najmniej stosowne. Ale Kolada ten właśnie sposób uznaje za najbardziej odpowiedni, by ukazać przekonujące i wnikliwe psychologiczne studium ludzkiej duszy, co niełatwo przenieść na deski teatru, o czym świadczą losy

scenicznych dzieł Czechowa. Koladowskie dramaty o życiu i śmierci są zapisem jednego spotkania, które po zakończeniu pozostawia jego uczestników w punkcie wyjścia, nie przynosi radykalnych zmian w ich życiu, lecz staje się jedynie pretekstem do podpatrzenia męczących dylematów duszy człowieka.

Gra jako dominanta kompozycyjna omawianych sztuk przenika nie tylko wątki akcji i determinuje kreację postaci, ale także kształtuje relacje autora ze światem przedstawionym. Utwory Kolady są pod tym względem nietypowe, za pomocą niekonwencjonalnych didaskaliów prezentują aktywną i stałą obecność pisarza na scenie działań fabularnych, co wpływa znacząco na ich przesłanie i komplikuje odczytanie niezwyklej związków między treścią sztuk a realną rzeczywistością.

Ustalone przez pisarza reguły gry bohaterów stanowią podstawę konstrukcji jego dramatów, a do określonego porządku tej gry dostosowany został odpowiednio każdy element dzieła, powtarzający w miniaturze własnej budowy te same etapy owej gry, będącej przecież akcją sztuk. A akcja-gra to inaczej dialog-gra osnuty na grach językowych — największym atucie dramatopisarstwa Kolady.

Rozdział II

Гры językowe

„Главное не текст, а — действие”.
Бред, бред, бред полный то. Текст, его
музыка — самое главное.¹

Неблагозвучие современного сценического языка — поиск правды о человеке, о его потаенном „я”.²



W niewielu dotąd pracach krytycznych na temat dramatów Kolady ich język przeanalizowany został z punktu widzenia jego ścisłego związku z przebiegiem akcji i ze sferą znaczeniową utworów. Z kolei każda recenzja zaczyna się od dywagacji o języku — piętnuje autora za niewybredną leksykę, którą posługują się postacie, i przekreśla jakąkolwiek znaczącą jej wartość. Jak już nadmieniałam we wstępie, minął okres, kiedy wulgaryzmy miały w zamiarze pisarzy współczesnych głównie szokować czytelnika i stanowić swoistą manifestację postmodernistycznych ekstrawagancji i daleko idących swobód w odniesieniu do utrwalaonych w świadomości odbiorcy tradycji literackich. Wszyscy przyzwyczaili się już do „brzydkich” wyrazów, co nie znaczy, że powinny one znaleźć się w codziennym słowniku człowieka naszych czasów i stanowić dodatkowe źródło kształtowania nowoczesnego języka literackiego. Niemniej jednak posługują się nimi dziś nie tylko niższe warstwy społeczne i przedstawiciele marginesu. Użycie ich staje się stopniowo zdumiewającym powszechnym zjawiskiem, którego przyczyn trzeba by szukać nie tylko we wzrastającej agresywności, w stresie, nadmiernej nerwowości, w szybkim tempie życia i bezsil-

¹ Н. Коляда: *Ответы на вопросы одной симпатичной, но настырной журналистки из города Е.*, s. 10 — <http://www.koljada.uralinfo.ru/Files/htm>.

² *Сижу за столом, пишу и сам отвечаю за все. Я ни от кого не завишу.* „Современная драматургия” 1991, № 2, s. 213.

ności człowieka. Utwory Kolady nie pomijają tych czynników, choć koncentrują się raczej na innych motywacjach „rozmawiania” bohaterów wyzwiskami. Głównym celem Kolady nie są poszukiwania przyczyn tego faktu, że „mocny” język wyraża swoistą subkulturę rosyjską, jak nie zawahał się powiedzieć o tym w swojej książce Naum Lejderman. Kolada, świadomy tego stanu rzeczy, stale podkreśla specyficzne słownictwo w didaskaliach i tekście głównym. W jego dramatach chodzi jednak o coś więcej, język bohaterów to nie tylko wszelkie nieprzyzwoite słowa, ale także wyrazy udziwnione, powtarzające się i charakterystyczne dla poszczególnych postaci powiedzonka, przekręcone nazwy znanych pojęć i nazwisk, słowne gry i prowokacje, pełen ekspresji dialog, po mistrzowsku rozwijający akcję dramatu.

Słowo „inne” w dramatach Kolady współgra z przebiegiem zdarzeń, zmieniając się wraz z następowaniem kolejnych etapów akcji, która rejestruje tu następstwa spotkania obcych sobie ludzi, stanowi zapis sposobu ich nietypowego zapoznawania się. Pierwszemu kontaktowi bohaterów towarzyszy zwykle jakieś charakterystyczne powiedzenie, które powtarzane w co drugim zdaniu przyciąga uwagę i prowokuje komentarze. Następuje „przerzucanie się” słowami bez jakiegokolwiek na razie głębszego podtekstu. Każda z postaci jest zaaferowana czymś, co wiąże się z jej osobistymi problemami, i zanim nastąpi jej bliższy kontakt z nowymi w jej życiu ludźmi, będzie głośno myślała o swoich troskach, rozmawiała sama ze sobą, a wypowiedzi innych, odbijające się echem w jej świadomości, kwituje zwykle bezsensownym powiedzeniem typu: „надо было лизнуть, а я г-х-авкнула”, „подь ты в баню” (*Glupców ustawia się według wzrostu*), „как я образно, однако, скажу другой раз” (*Mierniczy*), „зараза два раза” (*Odejdź-odejdź*), „блин Толстой” (*Trzech Chińczyków*), „типа того что”, „обстоятельства форс-мажорные” (*Kurza ślepoty*), „умереть и не встать” (*Klucz do Lörrach*). Kiedy nie bardzo wiadomo, co powiedzieć, padają też słowa bez znaczenia, a gra nimi zastępuje początkowy brak jakiegokolwiek wspólnego tematu rozmowy. Na nieustający słowotok Lilii (*Trzech Chińczyków*), która tłumaczy się, dlaczego wyszła za zniszczonego pijaństwem starego mężczyznę, Timofiej, zbulwersowany tym faktem i pochłonięty myślami o swojej niepewnej przyszłości w rodzinnym domu, odpowiedzieć może jedynie nic nie znaczącą słowną zabawą — uchwyconym przez niekontrolowaną myśl pierwszym z brzegu wyrazem z owego słowotoku: „Ну да. Танцы-шманцы-обжиманцы? [...] Цветучки-цветуйки, цветуйки зеленые. Цумба-цумба, ха-ца-ца” (III, s. 306—307). Dalszy bieg akcji przekonuje jednak, że płatanina słowna, przekręcone wyrazy i dziwne neologizmy nie zawsze stanowią bezmyślny zbiór głosek mających przerwać dokuczliwą i krępującą ciszę, kiedy nikt nie wie, od czego zacząć rozmowę. Wydobywane jakby od niechcenia słowa niepostrzeżenie przekształcają się w dialog, który stając się zawiazaniem akcji, powoli zmierza do wyjawienia sedna sprawy:

- Натаалья (негромко). Дура, съела этот пирог зачем-то, он у меня колом типа того что в горле стоит. (Кашляет).
- Лариса. Какой разврат, какое распутство.
- Натаалья. Ни вздохнуть, ни выдохнуть от этого пирога. И под „мостами” кусок пирога застрял, „мосты” менять надо.
- Лариса. Какое распутство, какой разврат.
- Натаалья (громче). Я говорю: зачем я, дура, этот пирог съела, он у меня колом в горле стоит, говорю. [...]
- Лариса. Какие мосты? Кому?
- Натаалья. Да вон, Сара и Двойра, у них поминки. Вот с пирогами и ходят по дому. А „мосты” вот эти вот. [...]
- Лариса. Разврат, распутство. Сара и Двойра. Распутство, разврат.
- Натаалья. Я спокойна, другой раз. Я верю в переселение душ. [...] Евречки. Сара и Двойра. Подружки мне. Дуры дурами. Евречки.
- Лариса. Что вы как попугай одно и то же?
- Натаалья. Чроб вы поняли.
- Лариса. Поняли, дорогая, поняли, поняли. (Рыдает). „Типа того что, типа того что, другой раз, другой раз”. Мозгами брякает, брякает. Слова-паразиты, Натаалья Алексеевна. И не надо передо мной интересничать, мозги запудривать, выдумывать нечто. Я психолог, актриса. Я все поняла сразу и про бас, и про эту жизнь.

II, s. 9- 11

Nie chodzi więc tylko o to, żeby o czymś mówić, ale głównie o to, by prowokującym słowem wyróżnić się, skoncentrować uwagę gościa na swojej osobie, tym samym odwracając ją od nędznego wystroju „chruszczowki”, jej popękanych ścian i sterty suchych liści walających się w rogu pokoju. Więcej, zasugerować, że warunki bytu codziennego nie obniżają wartości człowieka i nie odbierają mu jego godności. Natalia podkreśla stale, że czyta książki o reinkarnacji, które pozwalają jej oderwać się od nudnej pracy rejestratorki w przychodni lekarskiej oraz zapomnieć o przymusowej wegetacji w od lat nie remontowanym mieszkaniu. Łarisa to rozumie nie tyle z racji swojej profesji, ile dlatego, że jest taka sama, o czym świadczy jej oburzenie i płacz. Wykonywany zawód pozwala jej na wyższy nieco standard życia w Moskwie, ale nie gwarantuje, jak się w dalszym toku akcji okaże, przyjaźni ani miłości. Podkreślając, że jest aktorką, pragnie zagłuszyć świadomość tego stanu rzeczy i wyróżnić się przed rodziną Natalii. Tak samo jednak jak jej nowi znajomi popisuje się powtarzaniem natrętnie nasuwających się jej na myśl ulubionych powiedzeń („разврат”, „распутство”, „мозгами брякать”).

Wszystkich bohaterów Kolady, bez względu na ich stan posiadania i przynależność do różnych warstw społecznych, charakteryzuje brak oparcia, samo-

tność i nieprzeparta chęć wystąpienia na większym forum, by zagrać kogoś lepszego. Zdradzają ich słowa, „слова-паразиты”, jak stwierdza Łarisa, przyczepiające się do człowieka na całe życie. Odciskają na nich piętno wyobcowania, inności i stanowią, z braku jakichkolwiek znaczących atutów, jedyne poważniejsze świadectwo istnienia, obecności w społeczeństwie, by nie rzec — substytut prawdziwego życia, podobnie jak gra. W odniesieniu do Rosjanina popisy językowe są dziedzictwem poprzedniego systemu, któremu jednak nie udało się zamknąć ust człowiekowi. Nie mając szans swobodnego mówienia o wszystkim ani też nie chcąc mówić tego, co każą, począł on, by nie postąpić wbrew własnej naturze, grać słowem, wymyślać go i przekręcać, manifestując w ten sposób swoją niezależność.

Współcześnie karnawał słowny pozwala mu nabrać dystansu do obojętnego na jego problemy świata, choć najczęściej grą słowną usiłuje pozyskać bratnią duszę i wzbudzić zainteresowanie nowo poznanej osoby. Każdy zatem dramat, jak świadczą cytowane wcześniej fragmenty *Kurzej ślepoty*, zaczyna się od razu zabawą słowem w celu zatrzymania przy sobie jak najdłużej drugiego człowieka i chwilowego przynajmniej zapomnienia o własnej samotności. Nawet dwie staruszki wiecznie przesiadujące przy drzwiach wejściowych do bloku, nie mające szczególnego związku dramaturgicznego z bohaterami głównymi (*Słomkowy kapełusz*), zapytane o numer klatki nieprędko uwalniają od swojego towarzystwa zupełnie obcą im osobę:

Виктория. Это дом сорок один „бэ”?

Первая тетка. Это дом сорок один „бэ”. А сорок один „а” вот там, подальше чуток. За угол и прямо.

Вторая тетка. А сорок один „вэ” и „гэ” с другой стороны.

Виктория. Не поняла. Сорок один „бэ” этот?

Первая тетка. А сорок один „бэ” этот.

Вторая тетка. А сорок один „бэ” этот. У нас еще рядом сорок один „жэ” стоял. Так его снесли, когда метро строили. А сорок один „бэ” — этот. Тот самый.

I, s. 151—251

Rosjanin lubi pogawędzić, upajając się nawet pojedynczym dźwiękiem albo brzmieniem ulubionego słowa, którym chętnie gra. Rozmowa, przypominająca słynną wymianę zdań Cziczikowa z przypadkowo napotkanym wieśniakiem na temat Maniłowki i Zamaniłowki, osadza język dramatów Kolady głęboko w rosyjskiej tradycji. Potyczki i zaczepki słowne są charakterystycznym przejawem mentalności Rosjanina, jego specyficznego podejścia do rzeczywistości i niejakiej swojskości w kontakcie z drugim człowiekiem, ale też pewnej stanowczości w poważnym traktowaniu tematu rozmowy. Gogolowskie mistrzostwo gier słownych urzekło nie tylko Koladę, wcześniej Iwana

Turgieniewa, który w swoich miniaturach scenicznych uzasadniał psychologicznie typowe dla bohaterów dzieł Gogola wypowiedzi. Spór Michriutkina z Jefremem z *Rozmowy na szerokim gościńcu*, dotyczący koni zaprzęgowych i koncentrujący się głównie na tym, jak się mówi: „ухми, ушми” czy „уша-ми”, jako żywo przypomina fragment dialogu ze sztuki *Klucz do Lörrach*:

Марина. Четыре дня и ночи, четыре дней и ночей он лежит в земле...

Максим (вежливо). Четверо.

Марина. Что?

Максим. Четверо дней и ночей.

Марина. Да четверо. Это же элементарно, четверо.³

Dla woźnicy Jefrema zgoda Michriutkina na „ухми” jest potwierdzeniem akceptacji jego osoby i przynajmniej tego jedyne go prawa — do innego, niegramatycznego, ale własnego języka. Marina natomiast nie ma odwagi zaproponować Maksymowi, bo chce kontynuować rozmowę za wszelką cenę. Niechciana, zagubiona i bezradna obawia się kolejnego odrzucenia i ludzkiej obojętności. Nie zastanawia się nad tym, która forma gramatyczna jest prawidłowa, lecz skwapliwie podejmuje przerwany wątek.

Bohaterowie *Kołady* przy pierwszym zetknięciu z innym człowiekiem szukają jego akceptacji, celowo eksponując, jak wspominałam wcześniej, swoje gorsze strony, co przejawia się u nich także w użyciu przekreślonych wyrazów. Tak pisarz przedstawia spotkanie po latach dawnych przyjaciółek:

Римма. [...] Вот ты скажи мне: я все хочу спросить, что вот это такое по радио говорят с утра до ночи: „Тыр-тыр-на-ты!”

Пауза

Нина (удивленно). То есть?

Римма. Вот, говорят: „тыртырнаты” да „тыртырнаты”. Вот что это такое, скажи хоть ты мне, а?

Нина. Какое „тыртырнаты”?

Римма (рассердилась). Ну что ты, как кусок тумбочки, понять не можешь-то? Вот, говорят, они говорят, там: „Товарищи! Нельзя нам без тыртырнаты! Нужно, товарищи, чтобы обязательно была тыр-тыр-на-ты!” (Пауза). Ну, что?

Молчание

Нина. Альтернатива, что ли?

Римма. Ну, вот, вот, правильно! Вот эта! „Ива” то есть, ага!

I, s. 278

Rimma, niezadowolona z dezaprobaty koleżanki, dodaje z naciskiem, że nie wszyscy muszą być inteligentni i znać wyszukane wyrazy. Jak pokażą

³ Н. Коляда: *Ключи от Лерраха*. „Современная драматургия” 1994, № 2, s. 9.

dalsze wypadki, bohaterka użyje wszystkich sposobów, aby zaakceptowano ją taką, jaka jest, poniżając się w tym celu do ostatnich granic. Główną rolę odegra w tych okolicznościach słowo — nie tylko przekręcone, ale też wyzywające, prowokujące, natrętne.

Przybyłą na spotkanie z bohaterami osobę, jeszcze nie rozpoznaną, zwykle traktuje się jako lepszą, zamożniejszą, wykształconą i żyjącą normalnie. Tym bardziej więc zależy wszystkim na jej aprobachie, choć przekornie nie dają po sobie poznać, że oczekują tego z niecierpliwością. Zachowują na początku postawę nieugiętych życiowych spryciarzy, którzy nie dadzą sobie „dmuchać w kase”, a na przybyszy patrzą z góry, co znajduje odbicie w ich języku. Wiadomość o chorobie i wewnętrznym niepokoju nowego lokatora — inteligenta Aleksieja — Wania Sołowiej z dramatu *Mierniczy* komentuje następująco:

Не все же нам, червячкам, в землю утопанным быть. Пусть и вам, ореликам пернатым, перепадает иногда [...]. Приятно по сердцу, что и вы можете так же, как и мы.

II, s. 428—429

Choć doda później, że był to żart, nie zrezygnuje z ironicznych uwag, które wzmacnia okaleczonym wyrazem „biblioteka” („выблитека”), usiłując tym podrażnić żonę Aleksieja, stale zwracającą uwagę na niepoprawny język sąsiadów.

Według bohaterów Kolady wulgaryzmy i niegramatyczność świadczą o trzymaniu fasonu i dystansie do kultury i wartości, których nosicielem jest nowo poznany człowiek. Manifestowana niezależność i zachowanie własnego zdania pozwalają zrównać się z gościem. Warto w tym miejscu przytoczyć przykład ze sztuki *Mewa zaśpiewała...*:

Вася. Ну-у... Я „Битлз” люблю.

Саня. А-а. Знаю. Это которые Джон Ленин, Ринга Сталин, Поль Макаренко и Джордж Хрущев, что ли? Этих, ага?

Вася (смеется). Ну да.

Саня. Муда. Мудакаешь.

Вася. Смешной ты, дядя Саша. Они самые и есть, правильно ты сказал.

Саня. [...] У меня, знаешь, ума не шибко много, но в людях крепко разбираюсь.

I, s. 57

Dialog ów wykazuje, iż obaj mężczyźni doskonale się zrozumieli. Sani udało się skłonić Wasię, aby przeszedł na jego stronę, choć jest to raczej werbalna tylko zgoda na ekstrawagancje wujaszka z prowincji, niemniej satysfakcjonuje go jako udane doświadczenie w badaniu i rozpoznawaniu psychiki innego człowieka.

Popisy językowe stanowią dla bohaterów Kolady specyficzną i sprawdzoną metodę poznawania się i ostatecznej identyfikacji. Dokonują oni tym sposobem wciąż nowych odkryć, ale i sami stopniowo odsłaniają się, aby w kulminacyjnym punkcie zaaranżowanego widowiska pozwolić spenetrować wszystkie zakamarki swojej duszy. W miarę jak rozwija się karnawał zachowań i gestów, wzrasta drapieżność towarzyszącego im słowa, agresywność i wulgarność języka, postacie prześcigają się w licytacji leksykalnymi dziwolągami w rodzaju: „нескладушки, неладушки, поцелуй-балда-кирпич”, „юморлю и юморлю, шутю” (*Polonez Ogińskiego*), „стенки цвета детской неожиданности”, „одна красивая и другая в яму упала” (*Odejdz-odejdz*), „включите же свет, дышать темно”, „чмошники”, „пиньжаки” (*Mewa zaśpiewała...*), „колом-соколом-легкой пгашечкой”, „глазки-салазки, симпатуха” (*Trzech Chińczyków*). Rozpoczynają się swary, wzajemne pretensje, następuje wyliczanie uczynionych sobie przykrości, rozpamiętywanie niepowodzeń życiowych. Złość z powodu samotności i sytuacji bez wyjścia bohaterowie wyładowują w wulgaryzmach ze stałego repertuaru językowego przeciętnego Rosjanina.

Nagromadzenie wulgaryzmów w dramatach Kolady jest przejawem nie tylko tradycyjnego przywiązania postaci sztuk do dosadnego wyrażania się i nazywania rzeczy po imieniu, ale przede wszystkim pozwala im zapomnieć, przynajmniej na chwilę, o nieudanym życiu i przyszłości bez perspektyw. To nie, jak chce krytyka, świadectwo nieprzyzwoitości, lecz zasłona dymna, maska, za którą można schować depresję, niezadowolenie, cierpienie, również strach, niepewność, a nawet wstyd, że uciekać się trzeba do zawitych dróg i krępujących sposobów w celu ściągnięcia uwagi drugiego człowieka. Najlepiej więc zakrzyknąć wszystko, zrugać znajdującą się w pobliżu osobę, skumulować swoją złość na cały świat w steku wyzwisk. Dagmar ze sztuki *Trzech Chińczyków* rozzłościła się nawet na swój ideał piękna i dobrego życia — niemiecką mistrzynię jazdy figurowej na lodzie, której nosi imię — i w wyimaginowanym z nią spotkaniu chce rzucić jej w twarz słowa:

Как я тебя, падла, ненавижу! Как я тебя ненавижу, морда фашистская! Ненавижу, за то, что ты мне со своим именем жизнь поломала! Всю жизнь, скажу, я тебя пальцами, когтями, ногтями хотела из телевизора достать [...] потаскать за кудри твои по нашим улицам, сунуть в говно, что на улице лежит, потаскать и сказать тебе, падла: „За что?! За что тебе так, а мне - так?! За какие грехи мои?! [...] Почему я тут, на краю пропасти, живу, почему, а ты - там?!

II, s. 355

Przyczyną wściekłości dziewczyny i jej rozgoryczenia nie jest jednak Dagmar Frederick, lecz rozmijanie się marzeń z rzeczywistością, utrata nadziei

na lepsze życie, do którego przepustką miało stać się imię sławnej sportsmenki. Dagmar Zińkowa nie zdołała udźwignąć związanego z nim ciężaru zobowiązań i nie udało jej się spełnić oczekiwań matki. W głębi duszy marzy mimo wszystko o normalnej rodzinie i dzieciach, a swojej ewentualnej córce, jak powie w chwili spokoju, dałaby imię nie Madonny czy lady Diany, ale Matki Teresy, aby pamiętała zawsze, że pochodzi z biednej rodziny i właściwie ukierunkowała swoje ambicje.

W gruncie rzeczy bohaterowie Kolady nie są zli, ich wyładowywana na sobie wzajemnie złość i zdenerwowanie wynikają, paradoksalnie, z ich miłości i przywiązania, z chęci zbliżenia się do drugiego człowieka. Sania, rugający najgorszymi słowami zmarłego bratanka (*Mewa zaśpiewała...*), kiedy się uspokoi, będzie wszystkich namawiał do zgody w imię tego, że są „przecież rodziną”. Z tego samego powodu zaniecha wszelkich pretensji Tymofiej (*Trzech Chińczyków*), a strofujący się nieustannie małżonkowie (*Żółwica Mania*) uświadomią sobie, że nie mogą się obyć bez siebie. Przywodzi to na pamięć kontrowersyjny dokument Marcina Koszałki *Takiego pięknego syna urodziłam*, wyemitowany w pierwszym programie telewizji w roku 2000 i później nagrodzony za granicą. Niecenzuralne słowa, krzyki i nieprzeparta chęć „dogryzienia” nawet komuś bardzo bliskiemu wynikają również z troski o niego, jego przyszłość, a także z poczucia zjednoczenia w tym samym nieszczęściu i nieudanym życiu bez perspektyw, co często ma miejsce w utworach Kolady. Złość wynika też ze świadomości, że ten, na którego się liczyło, jest takim samym nieudacznikiem życiowym i nie może wyciągnąć pomocnej dłoni, bo sam chętnie by ją przyjął. Przekleństwa i wyzwiska wyrażają głównie bezsilność bohaterów, którzy o swojej żałosnej egzystencji, braku widoków na przyszłość i niemożności udzielenia pomocy bliskim osobom pragną zapomnieć w krzyku, wulgaryzmach, jak w pijaństwie. Gdy wydaje się, iż zastygła już ich nienawiść do otaczającego świata, nagle zmieniają ton i tak oto kwitują niedawne zachowanie: „Эти наши беседы, крики, драки, оры, скандалы — все это такая туфта, все это такое неважное, ерундовое” (III, s. 51). Autorka tej wypowiedzi — Andżelika z dramatu *Odejdz-odejdz* — doda potem, że to wszystko nic wobec uśmiechu drugiego człowieka, nawet nieznajomego przechodnia z ulicy, wobec miłości i uznania przez inne osoby.

W dramatach Kolady zawsze chodzi o miłość, przyjaźń, tolerancję i wzajemne zaufanie, skrywane pod maską udziwnionego i nieprzyzwoitego słowa towarzyszącego prowokującej postawie i specyficznej grze z innym człowiekiem. Kolada sam przyznaje, że tę niekonwencjonalną metodę kreacji postaci traktować należy poważnie, ponieważ sprzyja bardziej niż inne odkryciu prawdy o człowieku, co szczególnie powinni uwzględnić aktorzy zamierzający odtworzyć skomplikowaną osobowość bohaterów jego sztuk. Zazwyczaj jednak eksponują oni szokującą leksykę, nie pamiętając o tym, że sta-

nowi ona wyraz swoistego przeżywania świata przez postacie, poszukiwania zrozumienia i przyjaźni oraz, jakby nie wydawało się to niedorzeczne, przejawem miłości i przywiązania do bliskich osób. Tego właśnie brakuje w inscenizacjach dramatów Kolady, który wciąż stara się wyjaśnić, że nie chodzi o to, jak się kto wyraża, lecz co chce powiedzieć:

[...] если в моих пьесах появляется то или иное нецензурное слово, значит оно было наиболее точным в этом месте. И другого такого найти не мог.⁴

Owym słowem bywa nawet nie wulgaryzm czy obelga, lecz wykoślawiony obcy wyraz, utworzony na podstawie jego brzmienia dziwny dźwięk albo pochodny od danego wyrazu neologizm odzwierciedlający histeryczną nerwowość, nieład myśli, chwilową nieumiejętność jej sformułowania w logicznie ułożonym zdaniu (*Дима-Димочка-Диммедрольчик*).

Jedna z najbardziej odrażających postaci — Luba z dramatu *Klucz do Lörrach* — swoją władzę w odziedziczonej niespodziewanie po mężu rezydencji objawia w bezmyślnym wykrzykiwaniu jednych i tych samych fraz:

Окы, окы, жене, окы! Жеву, му... Же ве зе... Же ву зе ме ку... Ол райт! Апре де му зе... Гутен таг! Сильвупле! Жевезуме!

Nikomiu nie daje dojść do słowa, odpycha od siebie niezrozumiałymi sylabami, które uniemożliwiają podjęcie z nią jakiegokolwiek rozmowy. W zaaranżowanym przez siebie przedstawieniu podkreśla swą rolę wodzireja. Tylko w ten sposób Luba może się wyróżnić i ukryć swoją samotność w dużym, lecz pustym domu, rozczarowanie, że zarówno niegdyś jako służąca, jak i obecnie jako pani domu, jest tak samo opuszczona i ignorowana, o czym dobitnie świadczy końcowa scena sztuki, w której bohaterka, podobnie jak Czechowski Firs, zostaje zamknięta w porzuconym przez wszystkich budynku. Kiedy nie wiadomo, co począć, pozostaje tylko powtarzanie tych samych słów czy dźwięków, dziwnych neologizmów, wymyślanych naprędce skojarzeń i gra słowem, nad której sensem nie trzeba się zastanawiać.

Wypowiadając się na temat swoich dramatów, Kolada często zauważa, że ważną rolę odgrywa w nim muzyka słów, dlatego sporo w jego tekstach powtórzeń, nawet tych samych wyrazów. W jednoaktówce *Wiedeńskie krzesło* pół strony zajmuje wypowiadane na przemian przez bohaterów będących w dobrym nastroju słowo „czyk-czyk”, mające imitować dźwięk nożyc przy stryżeniu włosów. Wyrazem takim bywa przekleństwo czy przezwisko, które powtarzane niemal w nieskończoność oznaczać może zbliżanie się sytuacji

⁴ *Сижу за столом, пишу...*, s. 213.

przełomowej w utworze, punktu kulminacyjnego, kiedy następuje eskalacja stanów depresyjnych, a determinacja sięga szczytu. Przerzucanie się jednym słowem zapowiada niezbyt dobre zakończenie spotkania przy biesiadnym stole.

Rozładowanie emocji wiąże się ze zmianą języka, który w tym momencie łagodnieje. Wulgaryzmami mówi się o nieudanym życiu, maskuje rozpacz, gra się silnych i udaje niezależność wobec uznanych za lepszych. Wulgaryzmy wystawiają też na próbę drugiego człowieka, poniżają tego, kto je wypowiada, aby dzięki nim przeżyć swoje oczyszczenie. Spadek napięcia nie kładzie kresu grze bohaterów — kończy się gra w złych, ale zaczyna zabawa we wspomnienia, marzenia i piękne mity o własnej przeszłości. O tym jednak nie mówi się prostacko i ordynarnie, gdyż wspomnienia zawsze są dobre i przyjemne, przynajmniej dla bohaterów Koładowskich sztuk. Opowiadając o przeszłości i swoich nadziejach, odrywają się od rzeczywistości i poczynają wierzyć w realność tworzonych na poczekaniu iluzji. W tekstach dramatów pojawiają się wtedy zdrobnienia, wyszukane epitety, określenia o poetyckim wręcz zabarwieniu, świadczące o niebanalnej wyobraźni opowiadającego.

Anwar z dramatu *Odludne nasze morze...* tak sugestywnie rysuje przed sąsiadami szkolny bal i rzekomo w nim zakochaną piękną siedemnastolatkę w białej zwiewnej sukience, unoszącą ją niemal nad ziemią, że nawet przebiegły Wowka daje się nabrać, przyjmując tę opowieść za prawdziwą i wzruszając się do łez. Sam Anwar usiłuje w to uwierzyć, gdyż tak bardzo pragnie prawdziwej miłości i założenia rodziny z uległą i dobrą kobietą, która zechciałaby mu urodzić dwoje dzieci. Tę wymyśloną historyjkę snuje, używając łagodnych wyrazów oraz zdrobnień podkreślających siłę uczuć i przywiązania doń wyimaginowanej narzeczonej i żony. Nawet obcesowa i brutalna Luba (*Klucz do Lörrach*) potrafi z liryzmem opisać swoje rodzinne strony utrwalone w jej pamięci — mały ośnieżony domek, w którym czeka na nią matka w niebieskiej chusteczce, wiecznie zatroskana o swoje córki.

W lirycznych powrotach do przeszłości kryje się często pewna doza prawdy, jednak w przeważającej mierze są one zmyśleniem, czarodziejską baśnią, snem, do którego nie można wejść „w butach”, nie wolno go sprofanować przekleństwem, skalać krzykiem, zbeczcześcić wulgaryzmem. O tym raju na ziemi trzeba mówić delikatnymi słowami, spokojnie oddając się wspomnieniu, bo po przeżyciu tej iluzji nic ciekawego w życiu bohaterów już się nie zdarzy. Oczarowani jej urokiem są i ci, którzy słuchają, zmieniając pod wpływem czyichś zmyślanych historii swoje nastawienie do drugiego człowieka i życia. Opowiadanie Anwara silnie podziało na Wowkę — uzmysłowiło mu, że życie bez dzieci, pusty dom, do którego wraca się po pracy, nie mogą nastrajać optymistycznie, raczej pogrążają człowieka w rozpamiętywaniu własnej samotności i bezsensu życia. Woła zatem do

żony, już bez wyzwick, dlaczego nie rodzi mu dzieci, lecz ciągle troszczy się o tak mało ważne rzeczy, jak wystrój mieszkania czy nowe ubrania.

Cudowny świat, o którym marzą bohaterowie Kolady i który sami tworzą w swej wyobraźni, jest, jak się okazuje, zwyczajny i prosty. To schludne mieszkanko, dzieci, małomówna żona, nie upijający się mąż, meble z Tajwanu, sztuczna choinka z Korei, wietnamski szlafrok i świeczki, niekoniecznie na torcie, to pragnienie, by było „cicho, spokojnie, czysto i ładnie”, żeby się „czasem ktoś uśmiechnął” i skończyły się skandale i bijatyki. To tak niewiele, ale aż tak dużo, by mogło kiedykolwiek się urzeczywistnić. Istnieje więc tylko ta chwila, o której się mówi, toteż trzeba ją przeżyć w skupieniu, bez sprzeczki i niecenzuralnych słów.

Koloryzowane wspomnienia i nęcące iluzje o przyszłości miały podbudować bohaterów, podnieść ich status w oczach innych ludzi. Mieć jakąś przeszłość i plany na dalsze życie oznaczać posiadać coś w ogóle, być kimś, kto może się pochwalić przeżytą onegdaj dobrą chwilą. Na kogoś takiego można liczyć, ale rozbudzone w drugim człowieku nadzieje rychło okazują się płonne, bo przeszłość nie stanowi pewnego oparcia, tym bardziej wydumana, do czego zresztą zrozpaczeni bohaterowie w końcu się przyznają. Gra we wspomnienia, podobnie jak gry językowe i karnawałowe, prowadzi ostatecznie, jak zwykle u Kolady, do otwartości i szczerości.

Opowiadanie o wymyślonych dziejach zbawiennie wpływa na postacie, które wydają się z gruntu złe, ponieważ i one łagodnieją, liczą się ze słowami i zmieniają taktykę w obcowaniu z ludźmi. Także roztaczane wizje dobrego jutra odkrywają lepsze oblicze bohaterów, ujawniają złożoność ich świata duchowego, a cechująca ich pewna szlachetność oddziałuje i na tych, których Lejderman nazwał „gniewnymi”. Odzwierciedla się to przede wszystkim w sposobie wypowiedzania się. Odgradzający się od świata barierą dosadnych słów i przeklinający swoje niepowodzenia Ilja ze sztuki *Proca* pod wpływem spotkań z Antonem zaczyna powoli wychodzić z marazmu. Ignoruje zrazu uwagi dotyczące jego nieprawidłowego wysławiania się, później sam poprawia swoją sąsiadkę, akcentując, że nie mówi się np. „кран рехет”, tylko „течет”. Zmiany w języku stanowią pierwszy symptom przemian wewnętrznych, zapowiadają spadek złych emocji, zakończenie wszystkich gier i początek szczerych wynurzeń, które z kolei sygnalizują, że spotkanie dobiega końca. Odkrycie bowiem prawdy o sobie prowadzi w dramatach Kolady do przekonania, że życie potoczy się dalej tak samo jak dotąd i nic już więcej ciekawego, poza kończącą się wspólną biesiadą, się nie wydarzy. Nikt w takiej chwili nie chce się popisywać, niemiło wyrażać. Pozostają tylko pocieszenia w stylu: „wszystko będzie dobrze”, „trzeba jakoś żyć”, bolesne pytania retoryczne: „dlaczego jest taka beznadzieja?”, „czy po śmierci będzie pustka?”, zawołania typu: „przyjdź do mnie Boże!”, czy powtarzane bez związku jakieś bezsensowne słowa.

W dramatach Kolady język, poza wszystkimi jego znaczącymi funkcjami, wyznacza kolejne etapy akcji, sygnalizuje zmiany w działaniach i zachowaniach postaci. Niekonwencjonalne słowo najważniejszą rolę odgrywa w związaniu akcji, kiedy następuje zapoznanie się i wzajemne rozpoznawanie osób, które zetknęły się z jakichś powodów. Stałe powtarzanie wyrazu czy powiedzenia intryguje drugiego człowieka i nie pozwala mu oddalić się z miejsca spotkania, wymusza komentarz, bo przez swą nietypowość słowo uporczywie narzuca się jego świadomości. Ciągłe używanie wzbudza czujność i w końcu utwierdza w przekonaniu, że nie jest wypowiedziane bez powodu. Dążenie do odsłonięcia tego, co kryje się za słowem-maską, staje się celem postaci i przygotowuje najważniejsze wydarzenia fabuły, którymi są karnawałowe zachowania przy wspólnym stole i zakrapianym alkoholem poczęstunku. Wtedy wybucha desperacja i złość bohaterów; wulgarnym językiem jak parawanem izolują się od ludzi i odgradzają od świata zewnętrznego. Uczestnicy trwającego w tej dziwacznej enklawie karnawału wiedzą jednak, kiedy się opanować, dlatego w punkcie kulminacyjnym oszczędzają słowo, by nie powiedzieć za dużo. Nie chcą go nadużywać w krytycznych momentach życia, wiedząc, że rozdrażnienie, eskalacja złości mogą mieć skutki nieodwracalne, a oni mają jeszcze jakieś nadzieje. W obawie przed ostatecznym rozstaniem wolą milczeć. Słowo w utworach Kolady powinno łączyć ludzi, stąd ostrożność w punkcie kulminacyjnym. Dochodzący do głosu rozsądek jest sygnalizowany językiem spokojniejszym, który zapowiada przejście do innej rzeczywistości — wspomnień i wyobrażeń o lepszym życiu. Potem następuje szczere opowiadanie o sobie i przyznanie się do kłamstw, za których pomocą tworzyli bohaterowie swój ciekawszy wizerunek. Odkrycie prawdy ukazuje inne ich oblicze — to najlepsze — i przyczynia się do zjednoczenia wszystkich we wspólnym cierpieniu. Dobre słowo łączy, ale nie prowadzi do zrealizowania największego pragnienia — trwałego zdobycia przyjaznej duszy. Słowo pomaga jedynie przeżyć oczyszczenie dzięki spowiedzi przed drugim człowiekiem. Finał dramatu okazuje się zatem jego punktem wyjścia. Kończy go już nie gra słowem, lecz przeraźliwy krzyk bezsilności odbijający się pustym echem w ogarniających ziemię ciemnościach.

Kompozycyjną rolę języka i słowa znakomicie uwydatniają krótkie dramaty Kolady, jednoaktówki i te, które rozpisywane są na dwie — trzy osoby. Mniej w nich wyrazów niecenzuralnych; nacisk jest położony raczej na słowo nie wyróżniające się, lecz wypowiedziane w odpowiednim kontekście, zdolne zwrócić uwagę i odegrać rolę decydującą o dalszym biegu akcji. Chodzi, oczywiście, o coś więcej niż o tę podstawową w każdym dziele dramaturgicznym funkcję słowa i dialogu. W analizowanych sztukach słowo inicjuje akcję, stanowi podstawowy jej element konstrukcyjny, jest twórcą całego karnawału, więcej — jego bohaterem.

W sposób spektakularny zabawa słowem i jego znaczeniami buduje akcję w dramacie *Niunia*. Już od samego początku spotkania dwaj mężczyźni (Pierwszy i Drugi) doskonale wiedzą, że pretekst do niego był naciągany i nie ma żadnych podstaw do kontynuacji rozmowy i znajomości. Ogłoszenie o rozdaniu kociąt przez Pierwszego, które ściągnęło do jego domu Drugiego, nie ma pokrycia w rzeczywistości. Kotka Niunia jest tylko tworem wyobraźni samotnego mężczyzny pragnącego mieć obok siebie chociaż jakieś zwierzę, jeśli tak trudno liczyć na przyjaźń człowieka. W podobnej sytuacji znajduje się jego gość, który o swej samotności stara się zapomnieć, odwiedzając autorów rozmaitych ogłoszeń. Gdy nadchodzi czas pożegnania, zdesperowany gospodarz rozpoczyna przekomarzanie, a potem dyskusję o różnicy znaczeń wyrazów „палка” i „трость”. Kiedy temat się wyczerpuje, czynnikiem organizującym przebieg spotkania mężczyźni stają się gra słowami, która tworzy swoisty słowny happening doprowadzający w punkcie kulminacyjnym do porozumienia między bohaterami. Wymieniają wspomnienia, tworzą iluzję najbliższej przyszłości, by w końcu dziecinnie wręcz zabawić się szukaniem na podłodze nie istniejącego pająka kosarza i wymaginowanej kotki przy wtórze przerzucanych słów, a raczej dźwięków:

I, s. 249

Oś konstrukcyjną jednoaktówki *Urok* stanowi sprzeczka na temat poprawnej wymowy pewnych wyrazów. Przedłuża ona spotkanie mieszkającej samotnie kobiety w podeszłym wieku i młodego mężczyzny, któremu ta celowo

zalepiła drzwi garażu, by sprowokować jego wizytę. Zbyt duża różnica wieku sprawia, że nie znajdują pasjonującego obojga wątku. Kreowanie się na znawczynię zjawisk paranormalnych nie wzbudza większego zainteresowania gościa, toteż kobieta usiłuje sprytnie wykorzystać nierosyjskie pochodzenie sąsiada i odnaleźć nieprawidłowości w jego wymowie. Jest to tylko pretekst, o czym świadczą błędy ortograficzne samej bohaterki na napisanym przez nią ogłoszeniu.

W rozpisanej na trzy głosy sztuce *My jedziemy, jedziemy...* rozmowa pracownika elektrowni z opiekującą się mieszkaniem koleżanki kobietą jest początkowo zwykłą przy takiej okazji wymianą zdań, coraz dłużej jednak przeciąganą. Rozmówcy nie chcą się rozstać, wymyślają wciąż nowe powody do kontynuowania dialogu. Uważny wgląd w jego treść pozwala dostrzec, że jego celem jest od dawna przygotowywane rozpoznanie drugiego człowieka. Nasycone prowokującym znaczeniem słowa rozmowy mają za zadanie wzbudzić czujność drugiej osoby i zachęcić ją do pozostania. Kobieta zatrzymuje kontrolera liczników, mówiąc, że jest on człowiekiem „nietuzinkowym”, na co nie wskazywały jego rzucane od niechcenia słowa. Określenie to ma swą magiczną moc nie tylko dlatego, że oznacza coś pozytywnego. Jego adresat doskonale rozumie, iż podstawy do wypowiedzenia tego komplementu są zbyt kruche. Ale słowa tego potrzebuje, i zatrzymując się na dłużej, pragnie udowodnić, że naprawdę jest coś wart. Powtarzany co jakiś czas przez bohaterkę epitet pozwala jej gościowi zorientować się, że chce ona go zatrzymać za wszelką cenę i jest osobą tak samotną i niedocenioną jak on. Zainicjowana wypowiedzianym w odpowiedniej chwili intrygującym słowem i podtrzymywana przezeń konsekwentnie znajomość tworzy treść sztuki i doprowadza w finale do udanej wspólnej biesiady.

Interesującym przykładem kompozycyjnej roli słowa są monodramy Kolady, powtarzające schemat budowy większych objętościowo dramatów. Składają się z podobnych etapów akcji, które tym razem konstruuje jedna tylko osoba, przechodząc stopniowo od spokojnych wypowiedzi do stanów ujawniających większe napięcie nerwowe. Od punktu kulminacyjnego poczynając, powraca ona do przeszłości i poddaje się iluzjom. Na końcu jeszcze boleśniej odczuwa swoje zagubienie, bezradność i, tak jak wszyscy bohaterowie Kolady, zadaje sobie pytanie: „Gdzie jest mój Bóg?” Tak kończy się monolog kobiety, która w przepełnionym trolejbusie usiłuje zwrócić uwagę któregokolwiek z pasażerów, by zechciał zamienić z nią parę słów. Nie ma żadnych innych możliwości kontaktu z ludźmi, dlatego wybiera środek komunikacji miejskiej, żeby tu opowiedzieć o swoim życiu, zrzucić ciężar leżący na jej duszy i przed kimś się wyzalić. To nie histeria, tylko rozpacz. Nie można więc tytułu tej jednoaktówki — *Histeryczka* (Клукыша — 1989) — interpretować jednoznacznie. Jest ironiczny, bo trudno zgodzić się z osądem

pasażerów, którzy nie wnikają w motywacje zachowania starszej kobiety, uznając je z góry za przejaw utraty zmysłów albo właśnie histerię.

Nieustający słowotok bohaterki monologu *Amerykanka* inicjuje i buduje wypowiedź jej dawnego znajomego — pisarza — który obiecuje napisać książkę o jej życiu, stwierdzając, że finał wycisnie jej łzy z oczu. Kobieta, wzburzona i sprowokowana tymi słowami, dokonuje przed sobą rozrachunku z własnym życiem, by odnaleźć w nim coś, co wyjaśniłoby enigmatyczne stwierdzenie jej przyjaciela.

Dla bohaterów sztuk Kolady słowo ma największe znaczenie, nie móc mówić, oznacza — być samotnym, a mówić — to być z kimś. Najwięcej cierpień przysparza im niemożność wyżalenia się przed kimś. Reagują szybko na słowa drugiego człowieka i zawsze w nich znajdują znaczenia prowokujące do rozmowy. Język stanowi w analizowanych dramatach jakby drugą akcję, odrębne dzieło, misternie tkaną materię odbijającą karnawałową grę postaci. Jego kompozycyjną funkcję potwierdza godna uwagi dramaturgiczna konsekwencja autora. Jeśli na początku sztuki każe on postaciom bawić się pojedynczymi głoskami lub dzieleniem poszczególnych wyrazów na sylaby, to i w dalszym ciągu akcji wszyscy wykorzystują taki właśnie sposób kontaktu w chwilach niemożności rozładowania napięcia nerwowego, szybkiego sformułowania myśli lub okresach złego nastroju. Także w momentach, gdy rwie się rozmowa i nie ma już uzasadnionego powodu do jej kontynuowania, a strach przed rozstaniem zmusza do powtarzania tego samego słowa lub przeciągania go przez dzielenie na sylaby:

Виктор. [...] Чай вот сидим пьем иногда, вот...

Виктория (смеется). Чай, чай, чай... Да, да, да...

Виктор. Кофе иногда... Тоже пьем...

Виктория. Кофе, кофе, кофе. Кофе, да. Да. Да. Да. (Смеется).

Виктор. Кофе, да... Да, да, да, да, кофе. (Пауза, хохочет). Кофе ин-дий-ское-е, не-об-жа-рен-ное, зе-ле-ное!

I, s. 155

Koladzie zawsze zależało na dokładnym, bezbłędnym powtórzeniu przez aktorów wypowiedzi jego bohaterów. Niezadowolenie z ich gry uzasadniał pisarz m.in. karygodnym przekręcaniem słów jego tekstów. Warto w tym miejscu zacytować jego wypowiedź związaną z przytoczonym wcześniej fragmentem *Słomkowego kapelusza*:

Актриса говорит: „Чай, чай, как же, помню, до утра — чай мы с тобой в молодости пили...” [...] Я, посмотревши это, чуть не упал у телевизора. Ведь у меня эти бессмысленные слова для того, чтобы рассказать о том, что Виктория (любящая Виктора, безумно любящая, безумно!) страшно боится его, боится того, что он может выгнать ее,

и тогда последняя ниточка в ее отчаянии, в барахтании, в цеплянии за жизнь вдруг оборвется, и потому Виктория говорит что-то бессмысленно [...]. „Чай, чай, чай...” Это ведь как начало лавины, так как камешки, падающие с горы. „Чай, чай, чай, чай...” Виктор, который все понимает и оценивает ее, разнаряженную, расфуфыренную, тоже сдерживает свои слезы, ищет слова и так же бессмысленно говорит: „Кофе иногда... тоже пьем...” Он ищет выход, выход, что сделать?! [...] Тут Бог знает сколько всего много за этими пустыми словами (как мне кажется). Я не могу писать в ремарке: „Тут у артиста заболело сердце”, я пишу ремарку: „Смеется”. И ведь так в жизни всегда, нет? Мне кажется — так. А ваша актриса говорит пошлое, то, что ей только понятно, то, что она сочиняет на ходу.⁵

Zmiana słowa pociąga za sobą nieodwracalne konsekwencje, bo wiąże się, jak wynika z przywołanego fragmentu, z niezrozumieniem postawy bohatera i nieumiejętnością wczucia się w jego stan ducha. Złączone z przeżyciami człowieka słowa mają dla Kolady niezwykłą wagę, ponieważ wyrażają muzykę duszy, walkę uczuć, niecierpliwość serca, jak niegdyś Czechowowskie niedopowiedzenia. Autor *Wiśniowego sadu* kazał swym bohaterom w chwilach wielkich emocji i napięć milczeć, uznając, iż żadne słowo nie jest w stanie owych uczuć wyrazić. Kolada podkreślił w swej wypowiedzi, iż ludzie w takich momentach mówią zwykle bezsensowne słowa, zagłuszając w ten sposób przed sobą swoje nastroje i pragnienia, a przed innymi się maskując.

Kolada pragnie powiedzieć, że słowo ratuje człowieka w każdej sytuacji, nawet jeśli jest budulcem bezsensownych zwrotów, ucieczką od podjęcia decyzji, przekleństwem. Bohater Kolady realizuje się w mówieniu i otaczający świat odbiera najpierw werbalnie. Gadatliwość pozwala mu uciec od myśli o swej marnej egzystencji i samotności. Leksyka nienormatywna, wulgaryzmy odzwierciedlają jego niezgodę na własny los, złość z powodu bezsilności, nieumożności wyjścia z impasu. Bohaterowie Kolady nie są ludźmi dystygowanymi, toteż o swojej beznadziejnej sytuacji nie mogą mówić językiem Puszkina, jak słusznie podkreślił Walenty Piłat⁶. Byłoby to niewiarygodne także dlatego, że doprowadzonej do granic ostatecznych rozpacz nie da się wyrazić w ułożonych poprawnie formułkach. Powściągliwość nie leży zresztą w naturze Rosjanina, który ma tzw. swojskie podejście do języka literackiego, jak i do samej literatury i jej ujęć otaczającej rzeczywistości. Obrazuje to dramat *Mierniczy*, w którym w kontekście rozmów o porażeniu prądem elektrycznym jeden z bohaterów — prześmiewca Sołowiej — powie, parafrazując po swojemu wiersz Fiodora Tiutczewa: „Люблю грозу в начале мая! / Когда весенний первый гром! / Как саданет из-под сарая, / что хрен опомнишься

⁵ Н. Коляда: *Ответы на вопросы...*, s. 8—9.

⁶ W. Piłat: *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*. Olsztyn 2000.

потом!" (II, s. 422). W większości jednak wypadków przywołane przez pisarza konteksty literackie mają za zadanie uwznioślić cierpienia bohaterów, podnieść ich rangę w oczach drugiego człowieka, podkreślić, że wbrew pozorom nie są prostakami. Stać ich nawet na polemikę, jak czyni to Łarisa z *Kurzej ślepoty*, gdy oburzona na określenie „jądro ciemności”, nazywa Dostojewskiego pokojowym filozofem:

Придумал или вычитал из газеты что-то про убийство старушки процентщицы и давай мусолить. Не страшен нам Достоевский, правда ведь? Ничего черного, темного в человеке он не увидел. Ерунда. Вот тут страшно, тут достоевщина настоящая, не комнатная.

II, s. 24

Przybita niepowodzeniami Łarisa pragnie w ten sposób zaznaczyć, iż jej cierpienia są autentyczne, a nie wydumane. W jej rozdartej duszy nie ma niczego ciemnego i złego, jak w tym, co ją otacza z zewnątrz. Kolada, realizując przesłanie swych dramatów, słowami Łarisy odpowiada niektórym krytykom, że jego twórczość niewiele ma wspólnego z literaturą „czarną”, lecz koncentruje się na odnajdywaniu w bohaterach ich zalet. Oburzenie Łarisy przypomina reakcję Makara Diewuszki na *Biednych ludzi* na Puszkowską kreację Samsona Wyrina z *Poczmistrza*. Bohaterowie Kolady zawsze obruszają się, gdy ktoś ich poniża, nie dostrzega w nich ich godności osobistej i człowieczeństwa. W jednym ze swoich wywiadów pisarz raz jeszcze podkreślił:

Moje sztuki to żadna czernucha. Nie ma tam czerni, jest dużo światła. Jeśli ktoś tego nie rozumie, to jego problem, nie mój. Nie ma też wulgaryzmów, tylko piękny język rosyjski, a ten bywa różny. A że trafiają się jakieś brzydkie słowa, powodem jest melodia frazy i nic więcej.⁷

Owa melodia frazy, zwłaszcza jeśli dotyczy słowa uduchowionego i jego tajemniczego podtekstu, zawsze urzeka Koladę i skłania do przysłuchiwania się rozmowom rodaków na ulicy, w metrze, na placu targowym:

Хожу с записной книжкой. Вчера в метро услышал, как мужик говорит своей подруге: „Ну ты и чичундра”. Слово-то какое, а? Румяное. Чи-чунд-ра. Так и собираются пьесы.⁸

Nietypowe słowo wypowiedziane w odpowiednim kontekście ma niebawale znaczenie w rozpoznaniu mentalności jego nosiciela, jego specyficznego

⁷ *W' moich sztukach nie ma czerni*. Z Nikolajem Koladą rozmawia Jerzy Czech. „Nowa Dramaturgia Rosyjska” [Poznań] 2000, nr 3, s. 20.

⁸ *Сижу за столом, пишу...*, s. 214.

stosunku do otaczającego świata i do osoby, do której jest kierowane. Niektórych bowiem spostrzeżeń, uczuć i stanów emocjonalnych nie da się nazwać zwyczajnym słowem i określić konwencjonalnym epitetem. Bohaterowie Kolady chcą przy tym jeszcze wywołać specjalny efekt, popisując się niezwykłą pomysłowością, umiejętnością tworzenia neologizmów i dopasowywania ich do aktualnej sytuacji.

Gry językowe postaci, przestawienia głosek i wyrazów w zdaniu, wymyślne zwroty, także słowa niecenzuralne są środkiem wyjawiania prawdy o człowieku, o stanie jego ducha, determinacji, prawdy o jego postawie wobec życia, o jego zagubieniu, bezsilności i osamotnieniu w chaosie otaczającego świata. Sposób wyrażania się Koladowskich bohaterów stanowi też swoistą barierę odgradzającą od obojętnego na ich los świata zewnętrznego, maskę, pod którą ukrywają wstyd z powodu swojej prymitywnej egzystencji. To również tarcza obronna przed niezrozumieniem i nieakceptacją drugiego człowieka, ale i wyraz pewnej dumy i niezależności od innych oraz, co nie mniej ważne, metoda zapomnienia o nieudanym życiu i o śmierci.

Karnawałem słowa, wylewnością, popisywaniem się nietypową elokwencją bohaterowie zaznaczają i potwierdzają swoje istnienie na ziemi. Dla nich, którzy niczego w życiu nie dostali ani nie zdobyli, język jest rodzajem własności, ich stworzonym dziełem, które ma szansę przetrwać, pokonać śmierć.

Kolada wykazuje nadzwyczajną dbałość o język postaci i, jak zaznacza w rozlicznych wywiadach, toczy zawsze walki o to, aby aktorzy nie przekręcali tekstu, nie dodawali ani też ujmowali jakichkolwiek słów, ponieważ ucierpi na tym całość przedstawienia. Trudno, według niego, aktorom i reżyserom przekazać prawdę — cytowaną jako motto tego rozdziału — iż w dziele dramaturgicznym jego autorstwa najważniejszy jest tekst i muzyka słowa. Podobno kiedyś kierownik literacki jednego z teatrów tak oto skwitował uwagi i sugestie Kolady: „Батенька, Чехова своими словами играем, а уж твои-то пьесы, про современную жизнь и подавно будем играть как попало.”⁹ Odczuwając po kolejnych inscenizacjach swych utworów (przynajmniej niektórych) pewien niedosyt, czasem nawet gniew, Kolada coraz częściej sam wystawia własne sztuki. Bez względu na autentyczność przytoczonych przed chwilą słów pewnego pracownika teatru, jest to w działalności dramaturgicznej pisarza na tyle istotny problem, że stał się ważną kwestią i w niniejszych wywodach.

⁹ Н. Коляда: *Ответы на вопросы...*, s. 9.

Rozdział III

W teatrze nie zagranych ról

[...] для меня все, происходящее на сцене – жизнь или кусок жизни, а не актерство.¹



Nikołaj Kolada od wczesnej młodości związany jest z teatrem i oddany mu bez reszty, nie tylko z racji wykonywanego zawodu aktorskiego i reżyserskiego rzemiosła, ale jako niezwykle dramatopisarz, twórca teatru własnych sztuk. Koncentruje się w nich na sytuacji człowieka samotnego i jego beznadziejnej egzystencji we współczesnym świecie, ale także porusza problem wiecznie żywych relacji między sztuką a życiem, życiem a teatrem, szczerością a grą, sztuką teatru, aktorstwem a prawdą o człowieku. Swoje zdanie o fenomenie sztuki teatru i o jej specyficznych powiązaniach z życiem wypowiedział, wykorzystując w kreacji świata przedstawionego dramatów różne warianty gry, modyfikując tradycyjne znaczenia tego pojęcia. Przesłanie sztuk Kolady koresponduje z teoriami Nikołaja Jewrieinowa, że życie jest teatrem, a także z dociekaniem Luigiego Pirandella, upatrującego w sztuce teatru dróg poznania świata i człowieka. Jednak, zdaniem Jerzego Adamskiego, „Pirandello nie ma nic z filozofa (wbrew temu, co sam o sobie pisze w przedmowie do *Sześciu postaci*), nic z nauczyciela, wieszczą, głosiciela prawd. Pirandello wyśmiewa się z ludzi i z samego siebie, ze sztuki, z teatru i z tego przedstawienia, które sam proponuje. I właśnie tym sposobem dotrzeć chce do jakiejś prawdy o świecie i człowieku, prawdy na serio, prawdy poważnej, może tragicznej. I namiętnie do końca swego życia wierzy, że teatr właśnie pozwoli mu to osiągnąć.”²

¹ Н. Коляда: *Ответы на вопросы одной симпатичной, но настырной журналистки из города Е.*, s. 4 – <http://www.koljada.uralinfo.ru/Files/htm>.

² J. Adamski: *Sztuka teatru wedle Pirandella*. W: *Teatr Pirandella*. Kraków 1976, s. 13–14.

Koladę łączy z teatrem podobna namiętność, z jego sztuką i fenomenem wiąże on również wielkie nadzieje, ale nie wdaje się w filozoficzne dywagacje i nie udowadnia, że wielorakość, zmienność i nieuchwytność ludzkiej osobowości nie pozwalają na jej całkowite poznanie, a tym samym prawdziwe odtworzenie w dziele teatru. Skoro nie sposób ustalić, co jest rzeczywistością, a co iluzją, niemożliwa staje się i sztuka teatru oparta przecież na iluzji dramatycznej. Pogląd Kolady na te sprawy jest nieco inny, choć i on, podobnie jak mistrz włoskiej dramaturgii, niektóre problemy życia i sztuki scenicznej traktuje z humorem, dzięki grze i jej wszelkim odmianom dochodząc do pewnych konstatacji natury ogólnoludzkiej i do refleksji o charakterze uniwersalnym. Pochłonięty ukazywaniem ludzkich niepowodzeń i nieszczęść, nie odsuwa na plan drugi zabawy w teatr i poszukiwań analogii między jego sztuką i życiem. Opiera się przy tym w głównej mierze na zadaniach aktora i przynależnej mu misji związanej z jego szczególną profesją, co nieobce było również Pirandellowi. Już nawet po tytułach sztuk Kolady zorientować się nietrudno, że zagadnienia związane z grą aktorską i samym teatrem będą w nich wiodące: *Pożegnanie. Sztuka w dwóch aktach dla pięciu starych aktorów* (*Прощание. Пьеса в двух действиях для пяти старых актеров* — 1987), *Benefis. Dwa monologi dla jednego aktora* (*Бенефис. Два монолога для одного актера*), *Dla ciebie. Dwie sztuki dla aktora i aktorki* (*Для тебя. Две пьесы для актера и актрисы* — 1991), *Teatr*. W niektórych dramatach postaciami głównymi są aktorzy: *Kura* (*Курица* — 1989), *Kurza ślepota, Znamie, Grupa entuzjastów* (*Группа ликования* — 1999), we wszystkich zaś występuje i jest stosowana w ukazywaniu życia codziennego i postępowania bohaterów terminologia teatralna, która sugerować ma w zamiarze autora rozmaite powiązania i zależności sztuki i życia w szerokim rozumieniu tego zagadnienia. Lektura dramatów oraz wypowiedzi Kolady na temat swojej twórczości pozwalają ustalić, iż związki obu tych dziedzin realizowane są przez pisarza głównie na obszarze relacji: życie — teatr, człowiek — gra — aktorstwo, człowiek — świat teatru i sztuki w ogóle.

Osamotniony mały człowiek z dramatów Kolady nieustannie zastanawia się nad sensem życia, zadając sobie odwieczne pytania o to, kto urządził ten świat, kto uczynił z ludzi bezsilne istoty, bezwiednie realizujące napisany przez tego kogoś scenariusz ich życia, który bez względu na czynione niekiedy wysiłki nie ulega radykalnym zmianom i nie da się poprawić choćby w najdrobniejszym szczególe. Zdruzgotany marnością swej egzystencji i beznadziejnością wysiłków zmierzających do jej odmiany, zaczyna zgłębiać istotę życia, by w końcu ulec przekonaniu o jego bezsensie i poddać się przygnębiającej myśli o zbliżającej się śmierci. Okrutna rzeczywistość naszych czasów jawi się postaciom ze sztuk Kolady jako oszałamiający, agresywny i siejący zniszczenie twór, w którym wszystko jest chaotyczne i niezrozumiałe. Nic tu nie może pomóc w rozwiązaniu zagadki życia, a widmo śmierci staje się

bardziej wyraziste i nieuchronne. Nie bez powodu Wiktor z dramatu *Słomkowy kapelusz*, rozpaczliwie broniąc chorego Aleksandra, wydaje wojnę osaczającej ich zewsząd wizji śmierci uosobionej w postaci dwóch staruszek przypominających, jak zauważa Lejderman w przywoływanej już książce, Erynie wieszczące o śmierci i wyczekujące zbliżającego się konduktu pogrzebowego. W *Kurzej ślepotcie* rolę taką odgrywają stare Żydówki bliźniaczki oraz pojawiająca się od czasu do czasu nieuchwytna postać Murzyna, wzbudzająca niepokój głównej bohaterki. W sztuce *Mierniczy* przeraża dziwny geometra, nieoczekiwanie zjawiający się przed odchodzącym od zmysłów chorym Aleksiejem. Przed niebezpieczeństwem, jakie niosą niepojęte wypadki i zdarzenia współczesności, Mężczyzna z jednoaktówki *Nudziarz* kryje się za barykadą z mebli i worków z piaskiem. Osaczony strachem ratuje się wspomnieniami z dzieciństwa, kiedy jako pionier pomagał sadzić drzewka „na scenie zielonego teatru”; dziś nie może pojąć, dlaczego chcą je wycinać. Konfrontując młodzieńcze marzenia z „dobrodziejstwami” współczesnej cywilizacji, konstatuje z bólem:

Мама думала: я-то буду жить вечно, потому что человечество изобретет... Зачем дана мне была жизнь, зачем?! Зачем мы живем? Зачем все цветет, радуется, зачем солнце, зачем все вокруг, почему, отчего, зачем?! Жизнь! Жизнь — цирковой клоун: он прыгает, скачет, кувыркается, веселится сам и других забавляет, а с чего, почему — без повода! Все радуется по-щенячьему клоун, радуется чему-то [...]. Глупый клоун в цирке, ура, ура, все цветет и кричит... Три месяца, и все станет желтым, умрет, умрет, и тогда зачем был цвет, зачем парк, деревья, жизнь [...]. Секундная стрелка — посмотри на нее! — чик-чик по кругу, батарейка толкает ее, и ей, секундной стрелке, все равно, что от ее кругов минутная и часовая стрелки вечности двигаются, ей плевать на это, плевать, потому что у нее свой круг, и только свой круг, и более ничего, ей все равно, что с вечностью, у нее свой круг — маленький, крохотный кружочек, ей выполнять скучную нудную работу, и — все, все, пока не сломаются часы и ей не конец...

III, s. 205–206

Wobec nieuchronności śmierci, nieubłagłości wskazówek czasu, powtarzalności cykli życia i umierania, istnienie ludzkie jawi się jako bezmyślna klaunada, nie teatr, a cyrk z jego niesamowitościami, wygłupami, niepotrzebnym ryzykiem i ową nudną powtarzalnością, w której niepodobna dopatrzeć się głębszego sensu. Mężczyzna dodaje na koniec swojego wyводу, że człowiekowi nie pozostaje nic innego, tylko się śmiać z cyrkowych popisów życia. Według Kolady ów śmiech nie ma nic wspólnego z radością, przypomina raczej specyficzne poczucie humoru zabarwione nutą goryczy, nawet bólu z powodu udręki i niemożliwości zrozumienia zagadki życia i śmierci, celowości

własnej egzystencji, której marność staje się w tym kontekście bardziej odczuwalna.

Na przekór temu wszystkiemu bohaterowie Kolady dają się wciągnąć w wir cyrkowej klaunady życia, tworząc ze swoich kłótni, bijatyk i wzajemnego przekrzykiwania się widowisko, barwny karnawał z cyrkowymi popisami. W klimat tego typu przedstawienia wprowadzają już nawet ubrania jego uczestników, zwracający powszechną uwagę zaczepny wyraz twarzy, czasem sylwetka przywołująca na myśl Flipa i Flapa, jak w wypadku bohaterek jednoaktówki *Zaćmienie*. Pisarz określił je w spisie osób jako Pierwszą-chudą, Drugą-grubą; ich zaczepki i utarczki słowne przypominają jako żywo zachowanie słynnych komików. W sztuce *Bieżniki i walonki* obiektem zainteresowania staje się worek jednej z kobiet, zbyt błahy powód do sprzeczki, lecz właśnie dlatego kojarzący się z naiwnymi pretekstami przekomarzań i docinków cyrkowych klaunów. Nawet tekst odautorski poprzedzający akcję wyraźnie ukierunkowuje taki odbiór postaci, koncentrując się na opisie ich przeciwieństw oraz przypadkowego, aczkolwiek prowokującego spotkania:

По улице идет ВЕРА ПОЛОЗОВА. Ей навстречу — ТАСЯ ГАГАРИНА. У Веры в руках большой мешок, она его еле-еле несет, тяжело дышит. Тася налегке, с небольшой сумочкой, щелкает семечки. Встретились.

II, s. 81

Następuje typowa dla cyrkowych komików wymiana zdań, kobiety powtarzają te same słowa, stosują tę samą składnię zdania, a ich kłótnia na początku jest wzajemnym przedrzeźnianiem.

W cyrkowym, widowiskowym stylu jest dziwaczny i zbyt kolorowy ubiór postaci z wielu dramatów. Ludmiła z *Odejdz-odejdz* na spotkanie z Walentinem ubiera się w „bazarowe ciuchy”: błyszczącą sukienkę z namalowanym na piersi tygrysem ze świecącymi oczami; jej córka wymalowana wyzywająco wygląda jak cyrkowy klaun. Dagmar (*Trzech Chińczyków*) przyciąga uwagę nie tylko przesadnym makijażem, ale też dziwacznym kapeluszem w kształcie koszyka z owocami i kwiatami, Ona zaś, z *Perskiego bzu*, wyróżnia się dziwnym nieco połączeniem: pocerowanymi pończochami, zlepioną taśmą izolacyjną torbą i kapeluszem z woalką. Charakterystyczny jest też wygląd bohaterów sztuki *Głupców ustawia się według wzrostu*:

[...] она в свитере с надписью „Кевин Кляйн”, в тапочках „собака с ушами”, Лиза в белом длинном парике [...]. На Лизе обтягивающая тело черная юбка и оранжевая кофта с люрексом, такие же тапочки, как у мамы. Лиза намазалась толстым слоем косметики [...]. На Георгии старые кроссовки на босу ногу, залоснившийся костюм, галстук.

III, s. 242

W monologu *Znamię* przesadnie wymalowana Julia, wychodząc na scenę, „kłania się jak klaun w cyrku na brawa”, jest w walonkach, białym kitlu pod kufajką, na której tkwi jeszcze metka, na głowie ma czapkę z norek, moherowy szalik, złote „cygańskie” kolczyki, na przyczepionym do kufajki sznurku dynda kurza łapka. Cyrkową dekorację mieszkania w *Polonezie Ogińskiego* (geś, resztki noworocznej girlandy, ściany zalepione etykietkami z butelek po wódce) uzupełnia dziwaczny ubiór Tani — krótka baletowa czerwona spódniczka, długi płaszcz ze skóry węża i sportowa czapka — oraz transwestyty Davida — jaskrawa suknia i szpilki.

Celem mających cechy błazenady „występów” Wowki (*Odludne nasze morze...*), Aleksieja Sołowja (*Mierniczy*), bohaterki *Perskiego bzu* czy też kobiet z miniatur scenicznych *Zaćmienie*, *Bieżniki i walonki*, *Benefis*, *Histeryczka* i innych wymienianych tu postaci nie jest ośmieszanie, lecz zwrócenie uwagi innych ludzi. To maska skrywająca życiowe utrapienia, bunt przeciw samotności i sposób na zagłuszenie myśli o nicości ludzkiego bytu. Pajacowanie nie uwłacza bohaterom Kolady, ponieważ ma niebłahе motywacje, dyktuje je samo życie, obawa o to, jak będą odebrane ich wynurzenia przed drugim człowiekiem, wreszcie niezgoda na otaczającą rzeczywistość w szerokim rozumieniu tego pojęcia. Cyrku zatem, jakiego zgotował widzom autor, nie można odczytywać z beztroskim śmiechem. Przecistawienie błazenady niepojętym, zaskakującym, cyrkowym, jak orzekł Mężczyzna z jednoaktówki *Nudziarz*, zjawiskom życia nie oznacza pokonania gehenny nieciekawej egzystencji, nie wykreśla ze świadomości lęków i niepokojów, ułatwia jedynie chwilowe wyjście z odrętwienia i daje satysfakcję z krótkotrwałego zapomnienia i oderwania się od dręczących problemów. Pokonać życia niepodobna, ale można mu odplacić tym samym, toteż w tym sensie klaunada Koladowskich bohaterów może być postrzegana jako swoiste zwycięstwo nad tajemnicą istnienia i nad władczym losem narzucającym swoje bezwzględne scenariusze życia. Stanowi ona też pierwszą fazę gry, której celem jest pozyskanie przychylności innego człowieka, próba wciągnięcia go do karnawału, żeby dał się rozpoznać, a potem mógł wysłuchać zwierzeń. To więc droga do szczerości i święto z okazji długo oczekiwanego spotkania, w końcu okazja do zaznaczenia swojej obecności na ziemi. W sztukach Kolady błazenada maskuje wielkie dramaty bohaterów, które — zdaniem pisarza — w całej pełni ujawnia się dzięki połączeniu pierwiastka komicznego z tragicznym, przyziemności z wzniosłością, rozpacz i bólu z karnawałowym śmiechem.

Być zauważonym i pozostawić ślad w czyjejś pamięci, opowiedzieć komuś o sobie i podzielić się swoim cierpieniem to najważniejsza rzecz w życiu bohaterów Kolady. W oczekiwaniu zatem na upragnione spotkanie dokładnie przygotowują swój „występ”, bo tak właśnie traktują to jedyne znaczące wydarzenie w swym życiu. W tym sensie można mówić o ich aktorskich zachowaniach, które stanowią jedno z szerokich zagadnień w analizowanych

dramatach — relacji sztuki teatru z życiem. W jednoaktówce *Perski bez przypadkowe spotkanie* na poczcie dwojga samotnych ludzi w podeszłym wieku doprowadza do rozmowy, w której kobieta od czasu do czasu karci siebie, mrucząc pod nosem, że nie mówi tego, co sobie wcześniej obmyśliła. Przecież „pisała sobie scenariusz” ewentualnego spotkania, „zanotowała” w nim konkretne słowa, a teraz „zapomniała o nich, zostawiła w domu”. Planowała, że jej upragniony kontakt z drugim człowiekiem będzie niezwykle, bardzo uroczysty i niezapomniany, jak teatralny spektakl. W życiu jednak niczego nie da się przewidzieć, konsekwentna realizacja przygotowanego scenariusza udaje się tylko tym, którzy mieli okazję go przeciwżyć i nie okazują zakłopotania na widok ludzi. Bohaterowie *Kołady* są zdesperowani, peszą się, bo nie chcą stracić jedynej w życiu okazji. W kulminacyjnym punkcie utworu On powie do Niej:

Успокойся, не вопи, не на сцене. Без сценария давай. Тоже мне со своим сценарием. Что ты тут, как Баба Яга из новогоднего сценария, орешь мне тут, а я тебе тут как Дед Мороз, а?! Не ори. Я тебя не боюсь ни капли по сценарию.

II, s. 361

Wielkie scenariusze, jak widać, w życiu się nie sprawdzają, niewiele mają wspólnego z prawdą o życiu, zwłaszcza o człowieku i otaczającej go rzeczywistości, gdyż są one zapisem marzeń, nadziei i wyobrażeń, które rozbijają się w zetknięciu z twardą codziennością. Kobieta wyjaśnia później, że przygotowywała scenariusz spotkania z kimś takim jak Gorkowski Danko — jej ulubiony bohater — i sama chciała tak jak on postąpić. Wyszło jednak inaczej, bo mimo swoich pragnień, jako realistka nie spodziewająca się od życia niczego dobrego, nie liczyła, że los ją zetknie z kimś tak samo myślącym jak ona. Przyznaje się dalej do wyobrażenia sobie dwóch wariantów scenariusza:

[...] один положительный, другой отрицательный. Верное, в положительном было только одно слово: „Здрасьте” сказать и уйти тихо. А в отрицательном — вот все те слова, которые я говорю. Я их говорю, как машина, понимаете? Как артистка, понимаете? Как не свои слова, понимаете? Они не от сердца идут [...]. Я ведь не думала, что он будет такой, как вы. То есть слова относятся к тому человеку из сценария, а не к вам.

II, s. 368

Grać zatem można przed tym, kto nie zasługuje na to, by się przed nim otworzyć, i nie jest w stanie pojąć adresowanych doń intencji. Zmiany w scenariuszu natomiast następują wówczas, gdy drugi człowiek zdradza

stopniowo, iż znajduje się w podobnej sytuacji i takie same ma od życia wymagania. Gra według ułożonego wcześniej planu jest asekuracją, maską, teatralnym gestem, który nasuwa różne możliwości interpretacyjne i zawsze da się tak czy inaczej wyjaśnić i usprawiedliwić. Bohaterom Kolady niełatwo opowiadać o sobie wprost, bez żenady przy pierwszym zetknięciu z nieznanym człowiekiem. Zanim się z nim oswoją, korzystają z aktorskich gestów i zachowań. Raz jeszcze przypomnieć wypada typowy pod tym względem dramat *Niunia*, w którym istnienia sporządzonego wcześniej scenariusza spotkania nie da się zakwestionować. Obaj mężczyźni szukają przyjaznej duszy, przedłużają rozmowę, ale gościa drażni fakt, że gospodarz w tym celu ucieka się do gry i teatralnych gestów:

Я понял. Он приглашает за котятми, а сам устраивает всем тут концерты. Даже эта мебель напоминает декорацию театра. Все специально приготовлено. [...] Конечно, он бывший артист, или не удавшийся артист: бухгалтер, мечтавший всю жизнь играть на сцене, но счелкал счетами и вот теперь на пенсии — счета в сторону, и он устроил театр одного актера. [...] Застуженный артист погорелого театра.

I, s. 242 243

Mozna zaryzykować stwierdzenie, iż fragment ów to coś w rodzaju deklaracji programowej autora, metafora stanowiąca istotę jego dramaturgii, trafnie określająca położenie bohaterów wszystkich jego sztuk. Ich życie to ów spalony teatr, w którym nie udało się im zagrać głównej roli. Jako aktorzy nie spełnieni wciąż rozglądają się za swoją publicznością w nadziei wykorzystania w końcu przygotowywanego przez lata scenariusza. Kiedy nadchodzi wreszcie ich przysłowiowe pięć minut, starają się w nich zmieścić wszystko, grać tych, kim chcieliby być: ważnych, potrzebnych, dystygowanych, kochanych, ale i zdobyć czyjeś zaufanie szczerością, którą obawiają się demonstrować wprost. Nie chcą narzucać się, jednak pragną zatrzymać za wszelką cenę tego, kto pojawił się nareszcie w ich życiu. Oburzenie nieznanego podyktowane jest chęcią uświadomienia gospodarzowi, iż na próżno kryguje się i bawi w udawanie, ma bowiem do czynienia z człowiekiem cierpiącym tak samo i z tych samych powodów. W odniesieniu jednak do bohaterów sztuk Kolady ich identyfikacja nie może nastąpić w inny sposób. Teatr życia wymusza grę, ale przykład postaci z omawianych sztuk pokazuje, że nie musi być ona perfidna i służyć intrygom. To gra niewinna i w ostatecznym rozrachunku prowadzi do szczerości. Zaskakującemu i okrutnemu teatrowi życia przeciwstawiają oni swój własny teatr dający im ostatnią szansę wypowiedzenia się i pokazania przed drugim człowiekiem. Desperackie poszukiwanie publiczności nie zawsze kończy się sukcesem, w skrajnych wypadkach bohaterowie grają przed sobą, kierując słowa w stronę wyobrażanego

gościa, którego w swej imaginacji częstują kolacją, jak Jelena Andrejewna z miniatURY *Amerykanka*. Czasem improwizują rozmowę telefoniczną (*Dziewczyna moich marzeń*), zwracają się do kota (*Pani tańczy z panią*), nieżywego psa (*Benefis*), celebrują zabawę w teatr i publiczność (*Znamię*). W tej ostatniej jednoaktówce autor wykorzystał formę utworu scenicznego *performance*, polegającą m.in. na celowym opowiadaniu o sobie bez wyjaśniania konkretnych po temu powodów. Warto w tym kontekście zaznaczyć, iż taki typ przedstawienia scenicznego zaczyna być znów w modzie, czego dowodzi działalność teatralna Jewgienija Griszkowca.

Jak wielkim wydarzeniem w życiu bohaterów Kolady staje się okazja do rozmowy z drugim człowiekiem, świadczy nie tylko układanie odpowiedniego jej scenariusza, ale też dbałość o swój wygląd zewnętrzny i próby zamaskowania licznych uszczerbków w wystroju zamieszkiwanego locum. Wszystkie te zabiegi umotywować można też drżącą w człowieku skłonnością do teatralizacji, zwracania na siebie uwagi, szczególnie silną w wypadku omawianych postaci. Nie bez znaczenia jest tu także cechujące metodę tworzącą Kolady teatralne widzenie otaczającego świata. W opisywanych przez niego nędznych „komunalkach” i ciasnych „chruszczowkach”, choć kapie z sufitu, stoją połamane krzesła, a tapczan podpierają książki, można zobaczyć szczegóły, których zadaniem jest odwrócić uwagę od tego wszystkiego, np. girlandy sztucznych kwiatów, mnogość roślin doniczkowych, lustra na suficie, pozostałości po dekoracjach świątecznych. Wygląd mieszkania bohaterki jednoaktówki *Urok* autor tak przedstawia:

Странный видок у квартиры: будто это декорация какая-то к спектаклю или фильму „про народ”, который своей мозолистой рукой пашет, сеет, культивирует и так далее... Везде: на стульях, столах, на полу, [...] развешены, разложены, накинута [...] белые тряпки с вышивкой, выстрочкой, выбивкой...

II, s. 315

Bohaterowie Kolady nigdy nie przejawiają dobrego gustu i smaku. Właścicielka mieszkania ubiera się w długą aksamitną zieloną suknię, kołję i diadem oraz czerwone boa z... kurzych piór „budto artystka, которая играет в этой декорации, не вписываясь в нее”. W pokoju Jeleny Andriejewny (*Amerykanka*) z kolei panuje umyślny nieporządek, swoisty artystyczny nieład, jak nazwie go pisarz: „богемный”. W sztuce natomiast *Wiedeńskie krzesło* teatralność podkreśla celowo eksponowana pusta przestrzeń ze stojącym pośrodku krzesłem. W *Niuni* funkcję taką spełnia nie umeblowany pokój z dwoma telewizorami, jeden na drugim (jeden daje obraz, drugi głos). W zamierzeniu autora, jak się zdaje, ma to zaznaczyć potrzebę koncentracji

na problemach człowieka, a nie na rzeczach, i ukierunkować odbiór na grę słowem.

Stosunek bohaterów Kolady do relacji życie — teatr — aktorstwo nie jest jednoznaczny i prosty. Rozpatrując go, nietrudno zauważyć w owych relacjach pewne sprzeczności, może raczej ich złożoność. Z jednej bowiem strony aktorskie popisy i gra maskują zażenowanie; ułatwiają dotarcie do życia duchowego postaci, pomagają w ich wzajemnym rozpoznaniu, przygotowują grunt do wyjawienia ich udręk i rozterek. Z drugiej zaś strony nie tyle samogranie, bo grają wszystkie postacie, ile aktorskie pozy, zbyt teatralne gesty, sztuczność oburzają, zwłaszcza jeśli ich celem jest zamaskowanie prawdy. Szczególnie na fałsz wyczulona jest Łarisa, aktorka z zawodu:

Кошмар. Люди в грязи любят всякие сентиментальные истории, я заметила. Бред, дорогой. Вы все душами поменялись, вы на небо смотрите, театр, декорация, листья падают, чтоб им игралось легче. [...] В дерьме по уши, а чтоб не скучно было ~ в доброту играет.

II, s. 27, 31

Lecz ona sama również pozuje na wielką artystkę, odgrywa zmęczoną popularnością gwiazdę, gdy tymczasem, podobnie jak jej nowo poznani biesiadni towarzysze, jest samotną, przegraną, nikomu nie znaną i rozczarowaną życiem kobietą, mitomanką, aktorką zatrudnioną w podrzędnym teatrze i topiącą swe smutki w alkoholu. Przyzna wkrótce, że zachowuje się jak bohaterka filmu, w którym może nawet sama kiedyś grała. Drażni ją wszakże udawanie innych, głównie fakt, że jest taka sama i nie może zadziwić tych, przed którymi chciała się popisać, odegrać swoje marzenia i nadzieje, licząc, że wreszcie stanie się choć na moment wielką, podziwianą aktorką i zdoła wyrzucić na kimkolwiek niezatarte wrażenie. Niestety, pierwsze odczucia w chwili rozpoznania postaci nie są pozytywne. Rozczarowanym bohaterom trudno się pogodzić z tym, że ich nowi znajomi również potrzebują pomocy, szukają oparcia i do świata wewnętrznego innych starają się dotrzeć takimi samymi sposobami. Pomysłowością nikt tu nikomu nie może zaimponować. Wszyscy jednak wymagają od siebie naturalności, autentyczności, choć, paradoksalnie, możliwe są one do osiągnięcia w ich konkretnym wypadku właśnie za pomocą gry, aktorstwa, które odkrywa prawdę o dążeniach i nadziejach ludzi, o tym, co zwykle pozytywne, dobre i szlachetne, a więc prawie nieosiągalne. Gra staje się jednak okazją do poznania pozytywnego oblicza człowieka, który przy pierwszym z nim zetknięciu nie sprawia wrażenia osoby o wielkich aspiracjach.

Dysproporcja między tym, kim się jest, a tym, kim chciałoby się być, odbierana bywa zrazu negatywnie, podobnie jak dzieje się to z aktorem nadto dystansującym się od osobowości granej przez siebie postaci. Boha-

terowie Kolady stwierdzają zatem: „Я не из телевизора артистка. Я артистка в жизни” (Olga Pietrowna z dramatu *Glupców ustawia się według wzrostu*), „Вы играете, как артисты в кино играют! Себя обманывают!” (Olga z *Murlin Murlo*). Łarisa zaś z *Kurzej ślepoty* mówi: „[...] любил меня за мои роли, он меня не видел, моих героинь любил, глупый, а я играла с ним в этих героинь, лицемерила как научили [...]. Надо было показать себя всю, сразу, [...] играла в чистую, честную, я хотела счастья” (II, s. 33—34). Ostatni cytat to dewiza dramatów Kolady: należy być szczerym, bo udawanie, teatralne pozy i gesty to coś sztucznego i nietrwałego, nie można na tym zbudować szczęścia, a w konfrontacji z życiem ponosi się porażkę. Łarisa niejednokrotnie zaznacza, że malownicze pozy i ruchy niczego w życiu nie zmieniają, gdyż świat otaczający jest o wiele prostszy, nie ma w nim wymyślnych dekoracji, lecz rządzi ciekawszy i piękniejszy w swej istocie przypadek — twórca ludzkich losów.

Sztuki Kolady są swoistą polemiką pisarza z aktorami i reżyserami na temat kunsztu gry aktorskiej, sztuki teatru, zwłaszcza autentyzmu w odtwarzaniu postaci dramatu. Po kolejnych inscenizacjach swoich utworów odczuwa niezadowolenie i niedosyt. „Я пишу про живых людей, а на сцене — не мои герои, а актеры, которые приклеились к ужасным бородам и к усам” — stwierdzi w cytowanym już wielokrotnie liście³. Dopiero kiedy sam reżyseruje własną sztukę, pojawia się w jej inscenizacji to, czego pragnął — „жизне человеческого духа”. Nieprzypadkowo sporo postaci z jego dramatów to aktorzy, a widowisko, karnawał, udawanie, aktorska mimika, gesty i zachowania są najważniejszymi cechami jego metody twórczej. Świat w sztukach Kolady jest tak kreowany, że sprawia wrażenie tworzonego przez postacie spektaklu życia. To przedstawienie z uczestnictwem niewielkiej grupy osób, odgrywane w konkretnym zakątku ogromnego teatru życia, a owa grupa osób to aktorzy i reżyserzy jednocześnie. Wypowiadają się zatem nieraz na temat mistrzostwa gry, sztuki teatru, stając się czasem swoistymi oponentami autora, czasem zaś wyrażając pogląd zgodny z jego własnym widzeniem zagadnienia. Znamienne wydaje się przekonanie aktorki Łarisy: „Все равно что артист играет короля. Но король есть король, а играющий короля артист так и останется играющим роль короля артистом” (II, s. 30). Słowa te, choć skierowane do jej nowych znajomych, których grę już rozszyfrowała, należy odnieść, wraz z podtekstem całej wypowiedzi, do gry aktorskiej jako takiej. Kolada pragnie, aby ów aktor, odtwarzając na scenie postać króla, królem tym stał się naprawdę. Nie chodzi tu o banalne „wczucie się” w rolę, lecz o autentyczne przeistoczenie się, które pozwoli przekazać prawdę o stanie ducha osoby króla. Rzecz bowiem nie polega na manifestowaniu zewnętrznych atrybutów królewskości, królewskich póz i gestów,

³ Н. Коляда: *Ответы на вопросы...*, s. 5.

lecz na tym, jaki wpływ na osobowość człowieka ma bycie królem i w jakim stopniu ona sama oddziałuje na sposób sprawowania królewskiej władzy. Koladę obrusza uwydatnianie w bohaterach jego sztuk jedynie dziwaczności, błazenady, aktorskich popisów oraz pomijanie lub lekceważenie prawdziwych intencji ich gry zdążającej do odkrycia o nich prawdy. Pisarz wymaga od aktora zrozumienia sytuacji, w jakiej znalazł się jego bohater, stania się na dany czas takim jak on człowiekiem, aby gra aktorska stała się grą, którą prowadzą ze sobą postacie, a aktorzy, pokonując sztuczność wyuczonych gestów, byli autentyczni. Według Kolady ich zadaniem jest pokazanie na scenie życia, a nie teatru. Podobnie tę kwestię rozumie jeden z mężczyzn w jednoaktówce *Niunia*, którego denerwuje niepomierne, że ktoś przed nim „urządza teatr”, zamiast od razu przejść do sedna sprawy.

Kolada jakby celowo zapomina o granicach dzielących życie i sztukę teatru, nie zwraca uwagi na bariery odgradzające scenę teatralną od sceny życia. Nawet w didaskaliach unika informacji, że postać opuszcza scenę i skrywa się „za kulisami”, woli napisać „za drzwiami” czy też „idzie na taras” lub „do ogrodu”⁴. W myśl bowiem słów motta do niniejszego rozdziału „wszystko, co dzieje się na scenie, jest życiem lub kawałkiem życia, a nie aktorstwem”. W odróżnieniu od dramaturgów rozpatrujących te relacje, od Arystofanesa poczynając, przez Szekspira, Moliera, Pirandella, Jewrieinowa i innych, dla Kolady życie, otaczający świat to jeden wielki teatr, którego częścią integralną jest publiczność razem ze sceną. Jego zdaniem tylko wtedy przeżyjemy swoje *katharsis*, kiedy zobaczymy, że ktoś inny, ten ze sceny, także jest naszym współtowarzyszem w cierpieniu, samotności, myślach o śmierci. Warto w tym miejscu przytoczyć fragment wypowiedzi Kolady w rozmowie z Jerzym Czechem:

Wokół mnie codziennie chodzą bohaterowie moich sztuk. Owszem, są prowincjuszami, i co z tego? To dobrzy ludzie, bardzo ich kocham i lituję się nad nimi. Może zresztą lituję się nad sobą samym. Dlaczego? Dlatego, że wszystkich nas – dużych i małych, bogatych i biednych, grubych i chudych, czeka niestety jeden i ten sam koniec. Jednakowy dla wszystkich. A żyć by się chciało dłuugo, tylko że...⁵

Wszyscy zatem, łącznie z Koladą, jesteśmy bohaterami teatru życia i teatru jego sztuk, tworzonych na podstawie codziennych obserwacji wielu ludzkich egzystencji. Pisarz nie wychodzi poza kulisy swojego teatru, bo teatr, jakim on mu się jawi, ich nie ma. Bezgraniczność teatru, w pojęciu Kolady,

⁴ Tamże, s. 4.

⁵ W *moich sztukach nie ma czerni*. Z Nikolajem Koladą rozmawia Jerzy Czech. „Nowa Dramaturgia Rosyjska” 2000, nr 3, s. 16.

równa się bezkresowi oraz wieczności wszechświata i życia. Potwierdza to treść jego dramatów: bohaterowie często rozmyślają o sprawach nie z tego świata, szukają odpowiedzi na pytania ostateczne, tekst odautorski informuje, posługując się metaforą poetycką, o podniebnych wędrówkach postaci, ich pośmiertnym stąpieniu po dywanie z gwiazd (Rimma z *Baśni o martwej królownej*), o wejściu w nieograniczoną przestrzeń ogrodu białych bżów (*Perski bez*), o wzbijaniu się w niebo na skrzydłach miłości (*Wiedeńskie krzesło*): „С треском, грохотом, скрежетом разваливаются стены. Горит ткань обшивки стен. Рвется, трещит. Нет четырех стен. Небо. Звезды” (II, s. 113). W każdej sztuce po zakończeniu akcji bohaterowie odchodzą w bezgraniczną ciemność wszechświata, w otchłań nieodgadnionego, tajemniczego kosmosu. Jak sugeruje cytata, teatr Kolady nigdy nie miał czterech ścian, bo żeby stać się prawdziwym teatrem, musi burzyć je za wszelką cenę, aby złączyć się z życiem i światem.

Anonsując pojawienie się na rynku księgarskim trzeciego zbioru sztuk pisarza, Iłja Kukulini skomentował jego płodność dramatopisarską stwierdzeniem, że autor tworzy tak wiele postaci, by móc zdążyć współczuć wszystkim ludziom⁶. Cytowane tu wypowiedzi Kolady świadczą, że pisze on nie tylko z tego powodu, lecz bardziej z wewnętrznej potrzeby złączenia się z teatrem, bycia w nim na stałe, odkrywania coraz to nowych z nim więzi i zaświadczenia o nieistnieniu barier między sceną teatru a sceną życia.

Przytoczone wcześniej słowa Kolady z rozmowy z Jerzym Czechem uświadamiają prawdę o egzystencji człowieka, która determinuje wszystkie ludzkie działania i zachowania. Ujawniają one silną więź pisarza z tworzonym teatrem życia i wyjaśniają postępowanie jego bohaterów, których śmiech, klaunada, rozpacz i cierpienie, jako reakcja na narzucającą się stale myśl o śmierci, łączy z wszystkimi ludźmi. Pod tym względem treść analizowanych utworów nie odnosi się tylko do Rosjanina czy prowincjusza. Motywacji zachowań bohaterów nie można ograniczać jedynie do rosyjskich warunków życia. Wszyscy samotni i zagubieni w otaczającej ich rzeczywistości inaczej patrzą na problemy życia i śmierci. Żeby tę całość ukazać na scenie, nie wystarczy aktorska sztampa; konwencjonalny warsztat może raczej zniweczyć przesłanie sztuk Kolady, które autentyczność swą budują z wielu różnych elementów. Żartem, kpina, błazenadą, grą ukazują sprawy poważne i ludzkie dramaty. Pisarz przekornie sugeruje, że tradycyjne wczucie się aktora w rolę może tę autentyczność przekreślić, ale też doprowadzić do perfekcji, którą pojmuje jako mistrzostwo przeistoczenia. W kreującej daną rolę aktorce powinno się zobaczyć odtwarzaną postać, a nie tę aktorkę, znaną gwiazdę albo zdobywającą dopiero sławę artystkę, której grę determinuje przesadne

⁶ <http://www.koljada.uralinfo.ru/8.htm>, 19.10.00, 09:24, *Новости от Коляды*, август 2000, s. 2.

dążenie do zademonstrowania dopiero co zdobytych umiejętności, w konkretnym przypadku jej aktualnej roli zupełnie niepotrzebnych. Kolada opowiada się za prostotą i naturalnością w aktorskim rzemiośle. Jego wymagania w odniesieniu do sztuki teatru różnią się zatem od Pirandellowskich wirtuozerii myślowych, mających na celu uświadomienie, jak trudno dociec prawdy o człowieku i osiągnąć w tym choćby pozór autentyczności. Obu dramaturgów łączy jednak płynąca z namietności do teatru i znajomości jego sztuki umiejętność wykorzystania mistrzostwa dramatopisarskiego w polemice ze współczesnym im teatrem, nawet w jego krytyce oraz w weryfikacji wzajemnych powiązań między obiema dziedzinami twórczości.

Dramaty Kolady o niełatwym życiu zagubionego w dzisiejszym świecie i w matni własnej egzystencji człowieka są też dramatami o akcie tworzenia, o powstawaniu przedstawienia teatralnego z bohaterami — aktorami życia, którym zakładanie różnych masek nie utrudnia wyjawiania o sobie prawdy — gra jest drogą do jej odkrycia. Aby naświetlić ten problem z różnych punktów widzenia, Kolada często czyni bohaterami swoich dramatów aktorów profesjonalnych. Chce w ten sposób wniknąć w istotę gry, uzmysłwić jej różne możliwości ewentualnym odtwórcom ról postaci z jego sztuk, wykazać bezzasadność i nienaturalność stereotypowych aktorskich chwytów i zwrócić uwagę na sprzeczności widoczne w podejściu aktorów do tych zagadnień. W reprezentatywnej pod tym względem sztuce *Kurza ślepota* w kreacji postaci Łarisy owe sprzeczności uwidoczniają się najbardziej w jej ostro wyrażanym niezadowoleniu, że przed nią — aktorką — ktoś ośmiela się odgrywać sceny i udawać tego, kim nie jest. Ma świadomość, czym jest gra, zwłaszcza udawana, ale nie wydaje się, by rozumiała potrzebę zasadniczych zmian na scenie teatru. Rozgranicza stanowczo życie i teatr, nie dostrzega między tymi obszarami żadnego związku, powtarza ciągle, iż nie da się życia połączyć z teatrem w żaden sposób.

Problem ten wysuwa się na plan pierwszy jeszcze w kilku sztukach, m.in. w *Grupie entuzjastów*, gdzie bohaterami są aktorzy i ludzie blisko związani z teatrem i jego życiem. Oni też mają nieudane życie, nie spełnione nadzieje, romansowe trójkąty, ale z racji swojej profesji przy każdej okazji wypowiadają się na temat gry aktorskiej, sztuki teatru i jej związku z otaczającą rzeczywistością. W ich usta Kolada wkłada polemiczne i zaczepne stwierdzenia odnoszące się do relacji życie — teatr, które sprowadzić da się do najważniejszej myśli pisarza, aby w teatrze zobaczyć można było „kawalek życia”. Zgromadzeni w noc sylwestrową w przedszkolu, leżącym nie opodal budynku teatru, aktorzy, kierownik muzyczny i bufetowa przygotowują dzieciom noworoczną zabawę i jednocześnie roztrząsają problemy swoich wzajemnych związków uczuciowych. Próbuje dociec prawdy, kto kogo kocha i kto z kim powinien planować przyszłość, jak wyrwać się z prowincji do większego miasta, lepszego teatru z fachowym personelem i z perspektywą wielkich ról.

Podczas potyczek słownych, kłótni i krzyków padają konstatacje w rodzaju: „nie znoszę wulgarного języka na scenie, bo scena to coś wielkiego i świętego”, „reżyseria w naszym teatrze jest okropna: jedna wstała, dwie siadły”, „jak on wspaniale gra Księcia, jak on mnie ściska w finałowej scenie”, „nie graj, nie jesteśmy w teatrze, przyszedłem do ciebie jak w życiu”, „rozplaczę się jak ludzie, a nie aktorzy”, „człowiek w teatrze jest tylko aktorem”. Podświadomie wiedzą, że prawdziwa reżyseria nie polega na komendach, że daleko im do dobrego aktorstwa. Rutyna i szablonowe gesty wciąż mają dla nich decydujące znaczenie i każą jednej z aktorek zachwycać się uściskami kolegi grającego księcia, jakby one właśnie były najważniejszym atrybutem książęcości. Przekonanie zaś o tym, że człowiek w teatrze to tylko aktor, dla Kolady jest nie do przyjęcia, co przejawia się w wyraźnej ironii towarzyszącej wypowiedziom tego typu. Pisarz, pragnąc pokazać w swoich sztukach, jacy nie powinni być aktorzy, celowo ich wikła w rozmaite sytuacje życiowe, które podpowiedzieć im mają, jak postępować na scenie, uświadomić, czym jest gra i jak można wykorzystać jej niezwykle możliwości w spektaklu, by mógł on stać się wyjątkowy dzięki swej autentyczności. Osiągnąć ją można nie tylko podpatrując życie, ale w nim aktywnie uczestnicząc, mając na względzie szczerość, tę główną cechę teatru Kolady. Na pytanie Jerzego Czecha o jego stosunek do awangardy i teatru alternatywnego, pisarz odpowiedział:

Pozytywny. Tak zresztą, jak do każdego innego teatru, jeżeli mówi o Człowieku, o tym, co dzieje się w jego duszy. Wszystko zależy od tego, co rozumiemy pod pojęciem „teatr awangardowy”. Kiedy aktorzy razem z reżyserem wyrabiają nie wiadomo co, i to zupełnie bez powodu – siedzę na widowni i się nudzę. Bo chciałbym w teatrze dowiedzieć się czegoś więcej o sobie samym, a jeśli nie – po co mi taki teatr? [...] Dzisiaj żadna awangarda ludzi nie zaskoczy [...]. Wszystko już było [...]. Jeśli coś ludzi zadziwi, to tylko szczerość.⁷

Szczerość zatem pozwala odkryć prawdę o człowieku i życiu jego duszy, staje się skutecznym sposobem penetracji jej zakamarków, choć, jak sugeruje dramaturg przez pogmatwane losy swoich bohaterów, jest rzeczą trudną i nie każdego na nią stać. W rezultacie szczerych wynurzeń na jaw wychodzi zwykle ta prawda, o której niełatwo mówić, a sama szczerość wywołuje, zwłaszcza w naszych czasach, co najwyżej uśmiech pobłażania, obojętność, by nie rzec – drwinę i posądzenie o infantylność. A teatr? Sztuka teatru w tej dziedzinie może mieć duże znaczenie jako ten rodzaj sztuki, w którym kontakt z odbiorcą ma charakter wyjątkowy. W tej sytuacji także rola aktora powinna ulec daleko idącym przemianom. W dramacie *Grupa entuzjastów* pada zna-

⁷ *W moich sztukach nie ma czerni...*, s. 16.

mienne zdanie... bufetowej, która w chwili wielkiej emocji wykrzyczy: „[...] в театре про жизнь играют артистки, которые жизни не видели, не нюхали!” (III, s. 173). Dlatego Kolada zmusza aktorów — bohaterów jego sztuk — do rozwiązywania skomplikowanych problemów życiowych i stawia ich w takich samych trudnych sytuacjach jak pozostałe postacie, aby ze swoich doświadczeń mogli wyciągnąć wnioski pomocne w wykonywaniu ich profesji oraz uświadomili sobie sens i rolę sztuki aktorskiej.

Ciekawą pod tym względem sytuację napotykamy w dramacie *Kura*, w którym wszystkie występujące osoby są aktorami i ludźmi teatru powiązaniymi, podobnie jak w utworze *Grupa entuzjastów*, różnymi trójkątami, tym razem małżeńskimi z udziałem nowej aktorki Nonny, owej tytułowej kury. Wszyscy spotykają się o piątej nad ranem w hotelowym pokoju Nonny, gdzie zdradzane żony urządzają dziewczynie i swoim partnerom skandal, zakłócając spokój mieszkańcom hotelu pracowniczego. W trakcie kłótni i wzajemnych oskarżeń również w tej sztuce pada wiele zdań na temat teatru, co zrozumiałe z racji pełnionego przez bohaterów zawodu. Aktorzy nie mogą się powstrzymać od stosowania teatralnej terminologii w życiu codziennym. I oni grają na swój sposób, nakładają różne maski, aby wzajemnie się poznać, a w finale dojść do porozumienia po uprzednim otworzeniu się przed sobą i wyjawieniu skrywanych dotąd uczuć, myśli i planów na przyszłość. Pisarz każe aktorom grać w życiu jak na scenie, by w ten sposób uprzytomnić im rozmaite możliwości gry, która w życiu może okazać się terapią, na scenie zaś przyczynić się do autentyczności przedstawianych zdarzeń. O następstwach swych spotkań i własnych zachowań aktorzy mówią: „фарс гнусный играем”, a o dotychczasowym życiu: „это только репетиция настоящей жизни”. Słowa te odnoszą się do bohaterów wszystkich utworów Kolady, ale w wypadku aktorów nabierają nowych znaczeń wynikających ze złożonych relacji między aktorstwem, grą, życiem a sceną teatru. Autor skutecznie zatarł tu granice między życiem i teatrem. Wyrwani ze snu hotelowi mieszkańcy zebrali się na progu pokoju Nonny i słuchając nie zauważeni kłótni małżeńskich miernych aktorów prowincjonalnego teatru, biją im na koniec brawa, odbierając ich zachowania i głośne wyjaśnienia jako udaną próbę przed kolejnym spektaklem. Incydent ów zmusił uczestników sprzeczki do zastanowienia się nad własnym życiem i wykonywaną profesją, uzmysłowił im nagle, że prawdziwe życie nie powinno być tylko próbą, przedstawienie zaś teatralne udawaniem. Wymowna staje się więc uwaga jednego z obserwatorów zajścia, który z podziwem zwraca się do aktorów, że „świetnie grali, życiowo i o życiu”, a on sam po raz pierwszy zetknął się z „żywymi” aktorami. W określeniu „żywi aktorzy”, użytym przez prostego chłopaka, któremu nie przyszłoby do głowy bawić się w podteksty, nie sposób nie dostrzec głębszego sensu wynikającego z intencji autora pragnącego „ożywienia” gry aktorskiej, jej szczerości i autentyczności.

Podejście Kolady do roli aktora, do powiązań życia i teatru zbliża go nie tyle do Pirandella, który w swoich sztukach nie określał jednoznacznie funkcji aktora, a życie i teatr uważał za konkurujące dziedziny, ile do jego ulubionego, obok Czechowa, dramaturga Tennessee Williamsa, który też w niektórych utworach zaciera granice między teatrem i życiem, zamienia byt realny w fikcyjny, sugerując, że życie można zagrać, przemienić w spektakl⁸. Williams zagadnieniem tym zajmuje się okazjonalnie, Kolada zaś uczynił go tematem wiodącym swojej dramaturgii. Każąc swym bohaterom grać w każdej sytuacji. łączy owo granie z realnym życiem, uparcie przy tym domagając się autentyzmu od aktora zamierzającego odtwarzać jego postacie. Być może to mylny sąd, lecz wydaje się, że Kolada lansuje myśl, że do szczerości i prawdy w życiu dojść można dzięki grze, błazenadzie — niejednokrotnie podkreśla, że bez komiczności, gry nie uda się pokazać w pełni dramatu ludzkiej egzystencji. Na scenie natomiast konwencjonalne gesty teatralne przekreślają autentyczność przedstawienia i zakłócają prawidłowy jego odbiór, zwłaszcza jeśli jest to inscenizacja dramatów jego autorstwa. Nie tylko Kolada wyrażał niezadowolenie z tego powodu. Można w tym miejscu przypomnieć niepowodzenia pierwszych realizacji sztuk Czechowa oraz wymagania reżyserskie Konstantego Stanisławskiego, które związęły i trafnie określają te słowa:

[...] задача системы Станиславского — добиться правды актерских чувств на сцене, играть так, чтобы возратить персонажам недостающую им в жизни естественность и простоту. Если человек в жизни актер, то пусть актер на сцене будет больше всего и прежде всего человеком. [...] Сопереживание персонажу, всепонимающая и всеотзывчивая любовь к нему, готовность отождествиться с ним во всем, целиком перелиться в его личность — такова основная установка системы Станиславского.⁹

Kolada ma podobne aspiracje, ale nie przeprowadza konsekwentnych podziałów między życiem i sztuką teatru, podkreślając przenikanie się tych obszarów. Zarówno zwykłemu człowiekowi, jak i aktorowi zaleca naturalność, a „bycie w życiu trochę aktorem” nie świadczy, według niego, o pozerstwie. krygowaniu się, perfidnej grze i chęci stania się za wszelką ceną tym, kim się nie jest.

Niezwykłość połączenia w jedną oryginalną całość w utworze dramaturgicznym problemów egzystencji współczesnego człowieka z tematyką doty-

⁸ Zob. E. Горфункель: *Актер как персонаж драматургии XX века*. „Современная драматургия” 1999, № 3.

⁹ М. Эпштейн: *Игра в жизни и в искусстве*. В: тот же: *Парадоксы повизны. О литературном развитии XIX — XX веков*. Москва 1983, s. 292.

czącą fenomenowi teatru i gry aktorskiej oraz nowatorstwo ujęcia tej kwestii wyróżnia dramaturgię Kolady, tłumaczy jej nie słabnącą popularność, wieloznaczność, polemiczność, wywołuje też niekończące się wokół niej kontrowersje. Nieczęsto jednak krytyka porusza zawartą w jego sztukach szeroko pojętą teatralną problematykę. Jej złożoność i metaforyczność jest nie mniej ważna niż prezentowane na pierwszym planie zmagania z życiem samotnego człowieka naszych czasów, wciąż czekającego na swój ważny występ w teatrze życia i nazywającego własną egzystencję teatrem nie zagranych ról. To samo mówią o sobie postacie aktorów, którzy starają się zrozumieć, czym jest ich praca i czy mogliby dać z siebie wszystko, gdy dostaną tę najważniejszą rolę. Autor w swoim dziele daje bohaterom popisowy numer życia — uczestnictwo w spotkaniu z drugim człowiekiem lub dokonanie rozrachunku życia tylko przed wymyślanym interlokutorem. Dochodzi wówczas do momentów szczerości i wyjawienia prawdy o ich dotychczasowej egzystencji, o skrywanych uczuciach i pragnieniu przyjaźni i miłości, która byłaby wyjściem z trudnej sytuacji, odpowiedzią na pytania ostateczne. Finalne jednak rozzaczarowanie, krach złudzeń i uświadomienie sobie niemożliwości pokonania impasu stają się kolejnym potwierdzeniem nie spełniających się nigdy marzeń, tych zwłaszcza, które dotyczą czegoś idealnego, pięknego i niezwykłego. Czymś takim okazuje się dla wszystkich postaci teatr właśnie. Dla podrzędnego aktora jednego z prowincjonalnych teatrów — zrezygnowanego z życia alkoholika z monodramu *Benefis* — to scena własnych pomysłów, pod własnym kierownictwem z polecenia samego ministra kultury, o spotkaniu z którym śni w chorobliwych pijackich drzemkach w izbie wytrzeźwień. Wszystko kończy się na monologu skierowanym do psa, którego obecności w garderobie teatralnej, gdzie rzecz cała ma miejsce, nie da się potwierdzić niczym pewnym. Monolog ten, jak zapowiada podtytuł utworu, jest dla jego bohatera „łabędią pieśnią” i niczym więcej dlań nigdy nie będzie.

Teatr to świątynia, nie określony do końca fenomen, nie poznany ostatecznie byt magiczny, a dla bohaterów Kolady nieosiągalne piękno. Zacierając granice między teatrem i życiem, pisarz sugeruje, iż teatr jest dziedziną życia wyjątkową, czymś takim, jak świątynia, kościół, który choć związany z codziennością człowieka, nie przestaje być kościołem, symbolem świętości, czystości, dobroci, miłości, współczucia i ulgi w cierpieniu. Tych cech pragnie też dramaturg dla teatru własnych sztuk, dla teatru, jaki rad byłby widzieć na współczesnych scenach. Jego bohaterowie — prowincjusze, „mali”, zapomniani przez wszystkich ludzie, przygnębieni wegetacją w warunkach urągających ludzkiej godności — marzą o kontakcie z prawdziwym pięknem, jakie stanowi dla nich rzeczywistość dzieła sztuki malarskiej, literackiej, filmowej czy teatralnej. Nierzadko zatem usłyszeć można z ich ust zawołania w rodzaju: „żeby chociaż raz było w życiu jak w filmie”, „cudownie, jak w baśni albo teatrze”, „pięknie jak w telewizorze”, „jak w książce”.

Baśń o martwej królownie to typowy przykład gorzkiej ironii, jaka wynika z zestawienia losów odpychającej postaci Rimmy z przygodami delikatnej i szlachetnej śpiącej królowny, która doczekała się swojego królewicza. Bohaterka Kolady popełnia samobójstwo, bo nie udało jej się pozyskać kogoś, kto zdobyłby się chociaż na odrobinę współczucia i zrozumienia dla jej nieciekawej sytuacji. W sztuce *Obraz* (Картина — 1996) zgromadzonym w obskurnej jadłodajni pracownikom marzącym o cieple ogniska domowego, o miłości i dobru musi wystarczyć wiszący na ścianie kicz przedstawiający Świętą Rodzinę na tle górskiego pejzażu z pasącymi się owcami i wschodzącym słońcem. Obraz ten, jak zaznaczy jedna z postaci, ma wzbudzić pozytywne uczucia w ludziach odwiedzających jadłodajnię, najczęściej pijakach, by myśleli o czymś dobrym, o prawdziwym życiu. Tandeta, kicz są substytutami piękna, którego nie mogą dotknąć, bo autentyczne piękno, zwłaszcza świat teatru, jest poza ich zasięgiem, tak jak normalne życie. Dlatego często występuje w dramatach Kolady zabawa w teatr, w przedstawienie, którego zadaniem ma być zastąpienie nieosiągalnego, nieuchwytnego, efemerycznego i feerycznego teatralnego bytu. Toteż w wielu sztukach powtarzają się odwołania do baśniowych postaci i bohaterów dziecięcych przedstawień, najczęściej do znanych wątków związanych z Babą Jagą, Dziadkiem Mrozem, Księciem, Kopciuszkiem, a do akcji wprowadza się zwierzęta, nawet mówiące (*Żółwica Mania*).

Tytuł jednego z dramatów jest fragmentem dziecięcej piosenki (*Jedziemy, jedziemy...*), która łączy we wspólnej zabawie trójkę dorosłych ludzi. Rozmawiając przedtem o swoim nieudanym życiu, pod pretekstem strachu przed żmiją, rzekomo znajdującą się w mieszkaniu, wskakują na wysokie łóżko, gdzie spożywają kolację, żartują i śpiewają piosenki. Zmęczeni zabawą zasypiają, a w finałowej scenie ogarniają ich ciemności, toteż nie widzą, kiedy na łóżko wpelza żmija i spokojnie zwija się w kłębek w ich nogach. Przy okazji komentowania użycia w języku tej sztuki neologizmów charakteryzujących podwórkową leksykę dziecięcą Kolada stwierdza:

[...] так говорят дети, а они, герон этой пьесы — дети. И вся пьеса о том, что „будьте как дети и тогда любая гадина свернется клубком у ваших ног”.¹⁰

Zabawa staje się terapią, która pozwala zapomnieć i chwilowo wyłączyć się z matni codziennych udręk, inaczej spojrzeć na problemy, zbliżyć się do innej rzeczywistości. Staje się namiastką uczestnictwa w tworzeniu przedstawienia, w którym rytuał przygotowań zmusi, choćby tylko na moment, do przeobrażenia się w kogoś innego, kogoś ważnego i potrzebnego.

¹⁰ Н. Коляда: *Ответы на вопросы...*, s. 10.

Wyjątkowa pod wieloma względami w całej dotychczasowej twórczości Kolady jednoaktówka *Wiedeńskie krzesło* jest w całości celebrowaniem tak zwykłej czynności, jak obcinanie włosów i paznokci. W pustej przestrzeni odizolowanej od świata zewnętrznego czterema ścianami bez okien i drzwi (na środku stoi tylko jedno wiedeńskie krzesło) spotykają się On i Ona. Wyrażają obawę, że ktoś chce na nich przeprowadzić bliżej nie określone eksperymenty i być może w tym celu obserwuje ich zachowanie. Ich bunt i niepokój przeradzają się wkrótce w spokojną rozmowę i rytualne przygotowania do strzyżenia, ukazanego jako zabawa, o czym m.in. świadczy użycie dziecięcej leksyki i zdrobnień. Oboje naśladują dźwięk nożyc, powtarzając z namaszczeniem, jak dzieci, „czyk-czyk-czyk”. Bez wulgaryzmów i kłótni, we wzajemnym zrozumieniu i zgodzie oddają się tej czynności, a wcześniej wspomnieniom, napomykając o tajemniczym wydarzeniu, do którego duchowo się przygotowują. Okazuje się w finale, że jest nim próba uniesienia się w powietrzu. Ich wzlotowi ku gwiazdom towarzyszy zniszczenie sztucznej dekoracji, owych czterech ścian i otwarcie przestrzeni. Sztuka nie kończy się, jak inne dzieła Kolady, wszechogarniającą ciemnością, lecz ciszą. Ostatni odautorski komentarz wyjaśnia metaforę pustej przestrzeni i czterech ścian oraz pragnienia bohaterów wszystkich sztuk, a wraz z nimi samego pisarza:

Исчезли тюрьма, сумасшедший дом, темница, четыре стены. Возлюбленная пара взлетела к звездам.

Вы говорите, что это бред, что это выдумка, что это невозможно? Верно.

Невозможно встретиться друг с другом в этом огромном сумасшедшем мире. Невозможно взлететь к звездам. Но иногда получается.

Кто-то может. Когда очень-очень любит.

III, s. 113

Zrozumienie i miłość, ale i szczególne podejście do nudnych codziennych czynności, uczynienie ich interesującymi, ich upiększenie, uteatralizowanie pozwoli odkryć piękno w rzeczach zwykłych i umilić życie. Rozdrażnienie codzienną, zda się bezsensowną, krzątaniną, bezwiedne poddanie się jej utrudniają dotarcie do istoty rzeczy, której rozpoznanie może czynić przysłowiowe cuda. Zdezorientowani i zdenerwowani swoim położeniem On i Ona dopiero kiedy odnajdą zajęcie, które ich pochłonie bez reszty, osiągają to, co nie wydaje się możliwe. Stan ów symbolizuje również przypomnienie nazwy krzesła stojącego na środku pokoju, omijanego przez bohaterów jako, zdaniem mężczyzny, „nie nadzwyczajnego”. Zachowanie Jej i Jego jest wyrazem drzemnącej w człowieku odwiecznej „potrzeby teatralności, potrzeby inicjacji, zaspo-

kajanej poprzez uczestnictwo w jakiejś ceremonii”¹¹. Na tym polega fenomen teatru dającego możliwość, jeśli nie bezpośredniego uczestnictwa, to przynajmniej bycia świadkiem, możliwość kontaktu z innym światem, pewność niezwykłych przeżyć. Rytuał, ceremonia, celebrowanie — słowa na zawsze związane ze spektaklem teatralnym — to inaczej święto, a święto to piękno, dobro, to szybko przemijający, a więc oczekiwany niecierpliwie moment. Święto ma czar dziecięcej zabawy, a to kojarzy się zazwyczaj z miłymi chwilami, stąd w utworach Kolady jej częste występowanie albo w charakterze głównego wątku, albo we wspomnieniach, w których święto noworoczne z choinką i Dziadkiem Mrozem jest stałym niemal motywem. W sztuce *Grupa entuzjastów* powszechna zgoda następuje w trakcie tańca dookoła choinki. Wyprowadzając o kilka godzin przygotowywaną zabawę dla dzieci, bohaterowie przebierają się w stroje baśniowych postaci, aby zapomnieć o niedawnej kłótni, ulec magii wspólnej zabawy, wpaść w jej trans, by zaszaleć, oczyścić się i odrodzić.

Pragnienie kontaktu z pięknem, z rzeczywistością teatru, życia życiem jego bohaterów, doświadczenia niezapomnianych wrażeń, poczucia smaku lepszego życia — to motywy stale przewijające się w dramatach Kolady. Kluczowe znaczenie pod tym względem ma sztuka *Teatr*, tytułowana w inscenizacji teatralnej jako *Romans teatralny*. Rzecz dzieje się w bufecie i w szatni niewielkiego teatru, urządnego, jak informują didaskalia, w piwnicach bloku mieszkalnego. Dwoje partnerów życiowych — Wiera i Leonid — pracuje tu jako szatniarka i barman. W oczekiwaniu na zbliżającą się przerwę on myje szklanki, ona zaś przymierza cudze futra, starając się wyobrazić, jakie życie wiodą ich właścicielki. Leonid usiłuje powstrzymać wodze jej fantazji, wskazując na ścianę, za którą kończy się kolejny akt spektaklu. W tym czasie dochodzi między nimi do sprzeczek, opowieści o przeszłości i tłumionych uczuciach, o pragnieniu lepszego życia i zaznania chociaż na krótki czas szczęścia baśniowych bohaterów. Wiera marzy o Księżu, jej partner o Kopciuszku. Czasami zwracając się do siebie, posługują się tymi imionami. Oczekując zmiany swojej egzystencji, żeby było w niej „jak w teatrze”, ona przebiera się w coraz to nowe futra, on też w końcu, przyjmując warunki tej gry, zakłada czyjś skórzany płaszcz. Ich wyobrażenia stopniowo pokonuje barierę między realną rzeczywistością a światem teatralnych przedstawień. Pogodzeni i zakochani od nowa Wiera i Leonid albo Księżę i Kopciuszek opuszczają wreszcie teatr, wzięwszy się za ręce, po których spływa iskra świadcząca o odrodzeniu się łączącego ich niegdyś uczucia. Po drodze niszczą tekturową, jak się okazuje, dekorację teatralnych przedsionków, za którą nie ma sceny ani widowni, tylko to, co zwykle można znaleźć w piwnicy. Tekst zaś odautorski wyjaśni:

¹¹ P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych*. Przełożył, opracował i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek. Wrocław — Warszawa — Kraków 1998, s. 50.

Бред какой-то — театр в подвале „хрущевки”. Не было там никаких театров, и не будет, и не может быть. [...] Придумал ведь тоже театр в „хрущевке”. Нет никакого театра.

II, s. 246

W „chruszczowkach” i „komunałkach” — zwykłych miejscach akcji dramatów Kolady — nie może być mowy o przeniesieniu się w świat teatru, ale jeśli się tego bardzo chce, można odczuć dotknięcie jego rzeczywistości, choćby tylko, jak mówi metafora, w przedśionkach prawdziwego teatru. Podobnie jak w przesłaniu jednoaktówki *Wiedeńskie krzesło* i w tej sztuce autor sugeruje, że każdy potrafi stworzyć swój teatralny świat, swoją piękną baśń, która zaspokozi potrzebę przeżycia święta, przeniknięcia do innej rzeczywistości, aby rzeczy niemożliwe stały się ziszczalne. Utwór ten jako jeden z nielicznych kończy się dobrze; w jego finale bohaterowie nie zostają sami ze swoimi nie rozwiązanymi problemami, rozczarowani życiem, zdani tylko na siebie. *Wiedeńskie krzesło* i *Teatr* to dramaty, w których Kolada wyjątkowo decyduje się wyrazić myśl, że da się, mimo wszystko, zmienić życie na lepsze, jest przynajmniej szansa zapomnienia i oderwania się od codziennych udręk, od przygnębiających myśli o śmierci i bezsensie istnienia. Receptą na wszelkie zło staje się — według pisarza — sztuka, teatr, jego niepowtarzalna rzeczywistość, z którą kontakt pozwala przetrwać, nawet szukać tego, co piękne i wieczne.

Bohaterom Kolady nie jest jednak dane zakosztować wielkiego piękna i wybitnej sztuki, muszą zadowolić się kiczem, tandetnym ciuchem, sztucznym kwiatkiem, słomkowym kapeluszem, tanimi serwetkami na każdym meblu, nieudaną podróbką sukienki Saint-Laurenta, zabawą w Dziadka Mroza i Śnieżynkę, grą w teatr w jego przedśionku, w szatni i bufecie, w udawanie Księcia i Kopciuszka lub filmowej gwiazdy. Nie znaczy to, że nie wiedzą, czym jest prawdziwe piękno. Każdy z nich ma swój ideał, do którego tęskni. Dla niektórych to opera, balet, ulubione przedstawienie teatralne, postać literacka, gwiazda: Angela Davis, Dagmar Frederick, Jurij Sołomin. Tymczasem zadowala się substytutem piękna i dobra, których szuka czasem w bardzo dziwny sposób i w dziwnych miejscach. Wobec własnych niepowodzeń i cierpień czymś lepszym wydaje się podpatrywane cudze życie. Mężczyzna z jednoaktówki *Niunia* zwierza się swojemu gościowi, że obserwuje toczące się za oknami sąsiedniego bloku życie jego mieszkańców. Jest to dla niego swoisty teatr jednego widza, kontemplującego w samotności spektakl czyjejś codziennej krzątaniny w nadziei zapomnienia o własnych niepowodzeniach. On z dramatu *Perski bez* czyta cudze listy i pograża się w świecie snutych domysłów o kolejach losów ich adresatów i nadawców. Oburzonej tym faktem sąsiadce odpowie:

Читаю и плачу. Своровал чужую жизнь. Повесил себе на шею чужие заботы. Будет сниться теперь, мучать. Но это как водка — хочется еще и еще выпить, и еще рюмаха, чтоб уже совсем было горько и сладко.

II, s. 371

Współczucie dla czyjegoś nieszczęścia wyciska łzy, zbieżność losów staje się pocieszeniem, a wszystko razem umożliwia przeżycie swoistego *katharsis*, jak w teatrze. Włączenie się w życie drugiego człowieka pozwala przynajmniej na jakiś czas pozbyć się jarzma samotności, daje złudzenie obcowania z inną rzeczywistością, nawet mimo wspólnoty losu. To jeden ze spektakli wielkiego teatru życia z listem jako znaczącym w tej jednoaktówce rekwizytem. W kolejnej krótkiej sztuce pt. *Królowa nocy* funkcję rekwizytów pełni zawartość walizki oddanej na przechowanie sąsiadowi. Aby być w porządku wobec jej właścicielki, zaprasza on do domu przypadkowo spotkanego młodego człowieka, by ten zechciał zostać świadkiem, a raczej widzem, obserwatorem przedstawienia z otwarciem walizki jako kulminacyjnym momentem. Każdy przedmiot bohater poddaje oglądowi i szczegółowej analizie, usiłując wyobrazić sobie, z jakim wydarzeniem z życia sąsiadki może się on łączyć. W ten sposób powstaje specyficzny teatr w teatrze, wyimaginowany, improwizowany spektakl z życia samotnej staruszki, która nie umarła, jak wmawiał to gościowi mężczyzna, lecz w rozmowie telefonicznej podaje termin odbioru należącej do niej torby.

Umotywowane doskwierającą samotnością dążenie bohaterów do poznania drugiego człowieka, podglądania jego życia, jak dzieje się to w teatrze, do włączenia się w nie w nadziei odnalezienia w nim czegoś niezwykłego, budującego ujmowane jest w dramatach Kolady na wiele różnych sposobów. W inny świat wprowadzają również powroty postaci do swojej przeszłości, najczęściej do wspomnień z dzieciństwa, które kształtują odrębny rodzaj spektaklu, eksponującego tym razem jeden z ważniejszych atrybutów teatralności — przestrzeń. Na jej tle snują się małe figury znamionujące dystans czasowy, z jakim zostały ukazane. Ową przestrzeń, wyrażającą zawsze dobre i piękne wspomnienia, budują zrezygnowani teraz ludzie z wielką pieczołowitością i wyobraźnią. W pejzażu rodzinnej miejscowości, zwykle z ośnieżonymi chatkami lub tonącymi w wiosennym słońcu ulicami i chodnikami zalanyymi wodą z topniejącego na dachach śniegu, wyodrębnia się mniejsza przestrzeń, odgradzona, podobnie jak w tradycyjnym teatrze, od reszty świata. Jest nią dom rodzinny symbolizujący tęsknotę za ciepłem ogniska domowego i pragnienie stworzenia go w dorosłym życiu. Wnętrze domu z lat dziecięcych wypełniają zwykle przedmioty mające kiedyś dla bohaterów magiczne znaczenie, przedmioty i wydarzenia, które pozostawiły w pamięci niezatarty ślad. Aktorami w scenerii rodzinnego zacisza są zawsze rodzice kojarzący się z tymi,

którzy nigdy nie opuszczają i nie zapominają. Czasem są to towarzysze zabaw, pięknie ubrani, grający na instrumentach muzycznych, radujący się pod spojrzeniem zachwyconych rodziców. Idylli dopełnia niepowtarzalna świąteczna atmosfera, akcja bowiem spektaklu wspomnień przebiega na ogół podczas świąt, głównie w Nowym Roku, kiedy choinka błyskająca światłami i korowód tańczących wokół niej dzieci przebranych za baśniowe postacie wyrывa wspominających z ich bezbarwnej teraz egzystencji. Na krótką chwilę raz jeszcze przeżywają kolorowe przedstawienie teatru lat dziecięcych, teraz już w charakterze widza, którego oddziela od scen przeszłości, niczym czwarta ściana, nieubłagana bariera czasu. Plastyczny i kolorowy obrazek z dawnych lat, ostro kontrastujący z nędzą teraźniejszego bytu, jest malowany pragnieniami czegoś dobrego, pozytywnego i pięknego. Marzenia te głęboko skrywają się w duszy bohaterów Kolady, których, wbrew pierwszemu wrażeniu, jakie wywołują, stać na wiele. Artystyczny zmysł tych postaci potwierdza ich wyobraźnia, skłonność do grania w pozytywnym znaczeniu tego słowa, potrzeba teatralizacji życia.

Każda z części dramatów Kolady jest ujmowana teatralizująco i każda stanowi oddzielną całość w obrębie jednego utworu — teatr w teatrze. Pisarz, jak się wydaje, weryfikuje teatralne sposoby kreowania rzeczywistości, szuka ich potwierdzenia w życiu, przedstawiając tym samym kolejne dowody na przenikanie się elementów życia i teatru. Częsty w jego sztukach motyw zaglądania do okien cudzych mieszkań, siedzenia w oknie własnego domu oznacza pragnienie wydobywania się bohaterów z więzienia, na które skazały ich warunki marnej egzystencji, wyjścia w nieograniczoną przestrzeń życia. Motyw ów symbolizuje także wspomnianą już nieodpartą potrzebę kontaktu z życiem innych ludzi, chęć złączenia się z nimi w cierpieniu i współczuciu, przeżycia wstrząsu i oczyszczenia. Uczucia te zaspokoić miał teatr życia.

Bohaterka jednoaktówki *Urok*, opowiadająca sąsiadowi o nieszczęśliwych wypadkach, które spotkały mieszkańców jej bloku, wskazuje na stojący obok budynek i zastanawia się głośno, ile cierpień i niepowodzeń kryje się za oknami jego mieszkań. Jeśli pomnożyć je przez liczbę okien kamienic i „chruszczówek”, otrzyma się miliony milionów, a chciałoby się każdemu pomóc i każdego pożałować. Przypominają się w tym miejscu przywoływane już słowa Ilji Kukulina, który zamyślając się nad płodnością pisarską Kolady, tłumaczy ją żartobliwie pośpiechem dramaturga, by zdążyć na czas pożałować wszystkich swoich bohaterów. Dodajmy: zajrzeć za kurtyny wielu małych teatrów poszczególnych ludzkich losów, które składają się na większe sceny, a te tworzą jeden wielki teatr życia i całego wszechświata, gdzie podział na aktorów i widzów jest umowny, a sam autor może być jednym z nich, choć swoje *katharsis* przeżywa w nieco inny sposób. Wyglądać przez okno, rozerwać

sztuczne ściany teatralnych dekoracji, to znaczy myśleć o porzuceniu ciasnej przestrzeni i wtopieniu się w przestrzeń otwartą i nieskończoną, to również znaczy otworzyć zamkniętą przestrzeń tradycyjnego teatru, by złączyć ją z życiem.

Rozdział IV

Аutor, życie, gra

Мой Мир. МОЙМИР. МОЙ
МИР. ОН — Мой, и я Люблю Его.
[...] какой большой Ты — МОЙ-МИР.
[...] мое лекарство в Моем Мире!¹



Nikołaj Kolada wielokrotnie zaznacza w wywiadach i esejach na temat swojego warsztatu pisarskiego, że czuje się związany z bohaterami i światem własnych sztuk silnymi więzami emocjonalnymi. Można to zauważyć w sposobie ukształtowania przebiegu akcji dramatów, w przejawiającym się w ich treści współczuciu dla ludzkiego cierpienia, nawet w swoistym zjednoczeniu z postaciami w ich niepowodzeniach życiowych. Największy jednak temu wyraz daje głównie w odautorskich partiach tekstu, które stanowią świadectwo nieprzeciętnego kunsztu pisarskiego, zdradzającego pióro bardzo dobrego prozaika. Obszerne wstępy do dramatów, całe przedmowy, zakończenia o charakterze epilogów i rozbudowane didaskalia nie pozbawione są cech właściwych prozie lirycznej i dygresyjnej. Z tego względu każda sztuka Kolady może uchodzić za dobrze złożoną obszerną nowelę. Zresztą krytycy bardzo często podkreślają, iż dramaturgia pisarza to „kawałek dobrej prozy”. Sam autor wspominał w cytowanych tu niejednokrotnie *Odpowiedziach na pytania pewnej sympatycznej, lecz wścibskiej dziennikarki z miasta J.*, że spektakl teatralny to dzieło ulotne, tekst sztuki zaś — wieczne. Stwierdził to w kontekście wyrażanego niezadowolenia z adaptacji scenicznych swych dramatów, które w reżyserskiej obróbce wiele tracą, a przeinaczane lub pomijane fragmenty tekstu wypaczają ich sens. Niekiedy o wiele korzystniej

¹ Motto z *Poloneza Ogińskiego*; Н. Коляда: *Пьесы для любимого театра*. Екатеринбург 1994, s. 87—88.

wypadają w czytelniczym odbiorze, co dotyczy przede wszystkim niezwyklej w swym kształcie artystycznym długich autorskich opisów i dygresji. Zapytany, jak winni sobie radzić z nimi reżyserzy, Kolada odparł:

Nie wiedzą, co robić z długimi dywagacjami autorskimi. Wciskają je do spektaklu. A moje uwagi mają odpowiednio „nastroić” reżysera. Powinien się nastawić na moją falę i robić spektakl. Po to je piszę.²

Słowa te w zasadzie należy odnieść do każdego odbiorcy analizowanych dramatów. Jeśli bowiem nie „nastroi” się on na ich falę, nie zdoła ich zrozumieć ani odnaleźć klucza do odczytania głębokich sensów ukrytych pod maską bulwersujących zachowań bohaterów, których egzystencja w takim wypadku jawić się może tylko jako dawno zdezaktualizowana „czernucha”, nie stanowiąca w najnowszym rosyjskim piśarstwie żadnej ciekawostki. Autor stara się, aby ów klucz zarówno reżyserzy, jak i czytelnicy oraz widzowie odszukali, a jeszcze bardziej — zrozumieli.

Kolada nieprzerwanie pisze wciąż nowe sztuki, aby nieustanny z nimi kontakt przekonał — i to chyba właściwe słowo — iż mówią nie tylko o zapijaczonym Rosjaninie, nie umiejącym pokonać ciężącego nad bytem jego narodu fatum, o nieudaczniku, który nie potrafi uporać się z własnymi problemami, lecz o wszystkich ludziach. To nie awanturnictwo, pijaństwo, wulgarny język czy też ubóstwo materialne są najważniejsze w omawianych utworach, ale sprawy oraz problemy ogólnoludzkie i uniwersalne, stany ducha, które dotyczą każdego człowieka. Rozważając znaczenia sztuk Kolady, Jekatierina Salnikowa słusznie stwierdziła, że pokazują one „не столько изображается »дно жизни«, сколько выражается душевраздирающее болезненно обостренное ощущение дисгармонии мира как такового, в целом ощущение, которое в реальности человеческого существования запрятано часто где-то глубоко внутри души и внешне не всегда проявляется.”³ To, co schowane w głębi duszy, nie zawsze jest tym, do czego łatwo się przyznać nawet przed sobą. A Kolada koncentruje się głównie na tego rodzaju tajnikach życia wewnętrznego postaci. Ujawniając owe tajemnice, bohaterowie przywdziewają maski, grają, by w ten sposób ukryć i zakrzyczeć swoje zawstydzenie. Odnajdują jednak w sobie tyle odwagi, by przed drugim człowiekiem zdobyć się na szczerość. To, jak już zaznaczałam, istota dramaturgii Kolady. Szczerości żąda i oczekuje od autorów, a także reżyserów. Sam swoją życiową i pisarską postawą daje jej przykład. W świat przeżyć jego

² *W' moich sztukach nie ma czerni*. Z Nikołajem Koladą rozmawia Jerzy Czech. „Nowa Dramaturgia Rosyjska” 2000, nr 3, s. 21.

³ Е. Сальникова: *В отсутствии несвободы и свободы*. „Современная драматургия” 1995, № 1—2, s. 7.

bohaterów musi też wejść odbiorca, który powinien poczuć się tak jak oni, zadać sobie takie same pytania i starać się zrozumieć, kim jest naprawdę; w przeciwnym razie przesłanie dramatów Kolady pozostanie niejasne. Żeby ułatwić jego przekaz, pisarz tworzy obszerne wstępy do swoich dzieł, posłowania i rozbudowane didaskalia, które spełniają znacznie szersze funkcje niż tradycyjne i konwencjonalne owe elementy struktury dramatu.

Ich źródło, podobnie jak coraz to nowych utworów stanowi pewien niedosyt twórczy. Cechuje on wprawdzie każdego dobrego pisarza, ale w wypadku Kolady umotywowany jest jeszcze chęcią zmanifestowania własnego uczestnictwa w świecie swoich sztuk jako jednego z ich bohaterów, nie tylko człowieka im współczującego, ale i czującego to samo, rozumiejącego ich. Zadaniem długich autorskich wynurzeń jest przede wszystkim włączenie widza i czytelnika w świat kreowanego teatru życia, by odważyli się poczuć to, co działające w tym świecie osoby. Do stania się jego uczestnikiem zachęca zarówno postawa Kolady, jak i eksponowanie w odautorskich tekstach szczegółów procesu tworzenia dzieła, także improwizowana rozmowa z czytelnikiem, kierowane doń prowokujące pytania i komentarze do przewidywanych odpowiedzi. Tak rozpoczęta gra pisarza z odbiorcą ma przygotować go do własnego odczytania znaczeń utworu i aktywnego udziału w śledzeniu zdarzeń wątku, uważnego wglądu w wypowiedzi postaci. Zadaniem tej gry jest również wywołanie złudzenia udziału w akcie tworzenia, a więc pokonanie granic dramatu jako dzieła sztuki i złączenie kreowanej rzeczywistości ze światem zewnętrznym, którego reprezentantem jest właśnie odbiorca.

W narracyjnych partiach dramatów Kolady zaczyna się i dokonuje przestoczenie kreowanej rzeczywistości w świat teatru życia, który nie może już się zmieścić w ograniczonej tradycyjnymi kanonami formie utworu dramatycznego. Bodźcem i punktem wyjścia w akcie tworzenia nigdy nie była dla Kolady forma, stało się nim życie. Jest nim także nieograniczony świat duchowy człowieka, którego złożoność i tajemnica okazują się inspiracją do jego penetracji, a jego projekcja w utworze dokonuje się przez pryzmat świata wewnętrznego samego autora. Wyjątkowy wydaje się z tego punktu widzenia długi wstęp do dramatu *Polonez Ogińskiego*, w którym pisarz wyraźnie deklaruje swoją przynależność do kreowanej rzeczywistości, określa, czym ona jest, jakie są jej sensy i znaczenia. Zapisane drobnym drukiem prawie dwie strony prozy poetyckiej są metaforą teatru Kolady, tekstem o charakterze programowym, choć podanym w formie lirycznych wynurzeń pogrążonego w twórczym zamysleniu autora. Warto przytoczyć kilka fragmentów tego niezwykłego zapisu:

[...] Улица, улица, улица. Я иду. Смотрю в асфальт. День, ветер, солнце, холодно. [...] со мной идет во мне Мой Мир, где много людей, с которыми я, встречаюсь, здороваюсь и целуюсь. [...] Мой Мир.

Моймир. Мой Мир. МОЙМИР. [...] Это не город и не деревня, не море и не земля, не лес и не поле, потому что это и лес, и поле, и море, и земля, и город, и деревня — Мой Мир. МОЙ МИР. [...] ОН — Мой, и я Люблю Его. [...] В этом Моем Мире есть улицы, знакомые мне до мелочей, дороги и тропинки, по которым я ходил сотни раз, есть маленькие тихие переулки, [...]. Есть прошлое мое, будущее и настоящее — они в одном комке [...] есть много людей: моих любимых, моих близких, моих дорогих людей. [...] Все они встретились мне случайно, но, я знаю, я должен был с ними однажды столкнуться и взять их в свой мир, в Мой Мир, МОЙМИР. Иначе в Моем Мире были бы белые пятна: незаселенные квартиры, пустые улицы, конверты без писем внутри, телефонные звонки с молчащим голосом. [...] Есть и бездомные собаки, которых я подобрал на улице — на вашей, вашей, вашей улице... [...] Еще из детства корова Зорька — она большая, белая, добрая, с большими черными глазами, правый рог у Зорьки обломан... [...] Есть маленький домик на окраине Пресногорьковки; [...] Есть и дальние страны в Моем Мире [...]. Есть в этом Моем Мире и Бог, МОЙБОГ, не ваш, [...] есть и церковь — моя церковь, в которой служит службы отец Глеб; [...] есть мама, папа, есть Надя, Вера, Андрей и Вовка [...] и баба Шура есть [...]. Какой он большой [...] и есть еще много людей, которые хотели бы попасть в Мой Мир, [...] а ждали случая — настоящее всегда молчаливо-спокойно, — и вот теперь пришло время, они ожили, ходят по улицам в МОЕМ ПРИДУМАННОМ МИРЕ, В МОЕМ МИРЕ, В МИРЕ...

I, s. 87– 88

Wyznanie to potwierdza nierozłączność teatru Kolady z teatrem życia, jedność jego życia duchowego z wewnętrznym światem postaci z jego sztuk, więc rzeczywistości kreowanej z realną, ich tożsamość, płynność granic między wyobraźnią artysty i światem otaczającym. Owe ciągle akcentowane określenie „Mój Świat” nie oznacza, wbrew pozorom, izolacji twórcy i zamknięcia się w obrębie tworzonych fikcji, lecz pragnienie ogarnięcia wszystkiego i ulokowania w otwartym, chłonnym i wielkim „Swoim Świecie”. Kolada mówi też, że cała jego przeszłość, teraźniejszość i przyszłość mieszczą się w jednym „kłębku”, który rozwija się stopniowo i układa zawarte w nim zdarzenia, problemy i tematy w poszczególnych sztukach. Rodzi je poczucie tego, że nie wszystko zostało jeszcze powiedziane, nie mówiąc już o zawartości owego kłębka — niezmierzonej, bo wpływa doń stale coś nowego, bo, jak przyszłość, nie ma on końca, żadnej ograniczonej pojemności. Jest światem poetyckim Kolady, więc jest wielki, ponieważ mierzy się wielkością duchowego świata bez granic. Ma w sobie coś bardzo pisarzowi bliskiego i drogiego: jego rodzinną wieś, dom, szkołę, konkretne rzeczy i realnych ludzi, rodzinę, ojca Gleba z cerkwi, babę Szurę, zwierzęta, także te bezdomne, ale i ulubioną kotkę Maniurę, występującą w niejednej sztuce, krowę Zorkę ze złamanym rogiem..., prawym rogiem. Wszystko znajome do najdrobniejszego szczegółu, jak ów złamany prawy róg, wszystko realne, autentyczne i niezapomniane.

Są też „dalekie krainy” z palmami, morzami i luksusowymi hotelami, gdzie poruszają się nieznani ludzie, aczkolwiek czujący to samo, co otaczające autora i bliskie mu osoby o konkretnych imionach. W niezmiernym „Świecie Kolady” mieści się miłość, współczucie i zrozumienie dla baby Szury, jak i dla tego, kto jeszcze doń nie wszedł, cierpliwie czekając w ogromnej kolejce.

Pisane z dużej litery wielkie słowa „Mój Świat” oznaczają przede wszystkim miłość i jedność pisarza z bohaterami jego sztuk, jakby składanych w hołdzie wszystkim tym ludziom, którzy nie mogą znaleźć swojego miejsca w życiu, tym, których nikt nie chce i nie zauważa, cierpiącym, nieszczęśliwym, samotnym i zadręczającym się pytaniami o sens ludzkiego bytu. W tym kontekście nie wymaga komentarzy ciągle zaznaczanie przez Koladę, że „Jego Świat” jest w nim. Na wejście do niego oczekuje też, jak wynika z obszernego autorskiego wywodu, potencjalny odbiorca jego dzieła, który z bezgranicznego świata duchowego twórcy musi przeniknąć do rzeczywistości danego dramatu, rzeczywistości „wymyślonej”, jak mówi pisarz. „Wymyślonej” znaczy — „ubranej” w formę literacką, dramaturgiczną, ale w żadnym razie nie tej, która nie ma pokrycia w realnym świecie. To rzeczywistość realnego życia, tej ogromnej kolejki czekających na dostanie się do świata przedstawionego sztuki — mikrokosmosu „Świata Kolady” w makrokosmosie Świata. Nie znika w takiej sytuacji problem fikcji literackiej, Kolada jednak usiłuje naruszyć granice między nią a otaczającą rzeczywistością, czemu m.in. służy bezpośrednie zwracanie się do czytelnika w nietypowych i wieloznacznych odautorskich dywagacjach.

Wydaje się, iż przedmowa do sztuki *Papuga i miotły* (*Попугай и веники* — 1997) odgrywa pod tym względem kluczową rolę. Gra z odbiorcą utworu toczy się tu nieustannie do samego finału, zarówno w przedmowie i didaskaliach, jak i we właściwym tekście dramatu, a bariera dzieląca życie i świat przedstawiony dzieła jest likwidowana do granic ostatecznych. Owo usuwanie granic staje się niemal najważniejszym tematem sztuki, zważywszy fakt, że jej treść osnuta jest na dość blahym w sensie dramaturgicznym wątku. Da się on ująć krótko: bezrobotne małżeństwo i starsza kobieta — sąsiedzi z bloku — sprzedają, przekrzykując się przed miejscową łaźnią, różne drobiazgi, głównie brzoszowe miotły, którymi Rosjanie hartują się podczas kąpieli. Istotne są ich przekomarzania i przegadywanki, realizujące podstawowy schemat budowy dramatów Kolady. Największą wagę mają natomiast komentarze postaci do własnej sytuacji, którą postrzegają jako odgrywanie swoich ról na scenie życia, jego arenie, jak zwykle mawiają. Tekst odautorski zawiera takie oto uwagi:

Три артиста стоят у бани: артистка-баба в костюме Бабы, будто бы под народ одета — желтое пальто, валенки, платочек [...] в костюме

Мужика — артист-мужик в пальто синем, валенках. Мужик веники березовые будто бы продает, а Баба еловые будто бы, в таком плане вроде, как типа того что, считает, скажем, в общем то театр, что ли. [...] Ага, сидит народная артистка-старуха в костюме Старухи [...] (как я залудил, однако?!) [...]. Рядом с пальмой сидит в клетке большой белый попугай, его старуха шестой рукой подает (ну, юморист, скажу ведь!). [...] Итак, возле бани. Возле бани. Стоит баня, стоит Баба [...]. Дождь идет. Нет, снег. Нет, ни снегу, ни дождя нету [...]. Сто градусов мороза, [...] Не верите, что сто градусов можно? Можно. У нас в Расее все можно. [...] Стоят у бани три человека. Один другого страшнее. Такая вот картина русская народная, ай-лю-лю, лю-ли, лю-ли!

III, s. 211

[...] а я вот, видите, в костюме артиста мимо бегу в баню тоже. Мы все тут идем в баню по нашему „Сверловску”: медведи идут, люди прыгают с парашютами... [...] чего вот намолол — сам не знаю, а пусть так будет, пусть ищут большой подтекст. Попугай орет страшно.

III, s. 219

Dokładnie określone miejsce akcji — rodzinne miasto Jekaterynburg (przedtem Swierdłowski), miejska łaźnia na ulicy Frunzego — poprzedzający akcję realistyczny opis dziejącej się tu sceny wraz ze szczegółowym odтворzeniem błędnych napisów na sprzedawanych towarach i oferowanych usługach oraz celowe eksponowanie zmierzającego w stronę łaźni tłumy mieszkańców miasta, a wśród nich samego autora, sprawiać mają wrażenie, że odbieramy tworzoną na naszych oczach sztukę jako relację z uczestnictwa w scenie z realnego życia, że widzimy ją z przeciwległego chodnika, może z okna mieszkania. Oglądamy ją, słuchając komentarza autora, który może być naszym dobrym znajomym, sąsiadem obserwującym razem z nami trwający nie opodal łaźni spektakl, a może raczej cyrk zmagających się z przeciwnościami losu na arenie życia jego artystów. Tym artystom rzeczywistość schyłku XX wieku nie dała wiele szans na zdobycie upragnionej roli czy zobaczenie „nieba w diamentach”, czym pocieszają się w chwilach rozpaczliwych bohaterowie niektórych sztuk Kolady. Możemy stać się tylko obserwatorami całego zajścia, ale i jego potencjalnymi uczestnikami w tłumie ludzi mijających bezpośrednich sprawców sceny ulicznej. Pisarz dąży do zmniejszenia dystansu między nim samym, kreowanym światem, realną rzeczywistością i odbiorcą, swobodnie obchodząc się ze swoim „materiałem twórczym”, odsłaniając tajniki warsztatu pisarskiego, głośno wręcz myśląc i zastanawiając się nad sposobami ujęcia poszczególnych elementów kreślonego obrazka, stosując żartobliwy ton opowiadania, pozorując chaos myślowy, sugerując domysły co do interpretacji przez czytelnika pisanego tekstu. Dzięki takiemu podejściu do kreowanego świata autor podejmuje grę z odbiorcą, której zadania i cele doskonale formułują słowa:

We wszystkich tych utworach, które są grą z czytelnikiem, odbiorcę zmusza się do odrzucenia świadomego odbioru fikcji jako fikcji, by mógł on rozpocząć zupełnie inną grę. Hermeneutycznym punktem wyjścia jest zniszczenie dawnej iluzji fikcji literackiej, tradycyjnej umowy między autorem i czytelnikiem, by móc podjąć grę, w której autor oświadcza: „Przy lekturze mojej powieści nie będziecie mogli poruszać się w integralnym świecie fikcji, lecz będziecie musieli wciąż na nowo i z pełną świadomością łączyć sztuczny świat mojej opowieści z pełnym problemów rzeczywistym światem, w którym żyjecie.” Podejście to jest podobne do Brechtowskich prób stworzenia *Verfreudungseffekt* w dramacie. Zamiarem twórcy nie jest wprowadzenie widowni w świat iluzji, lecz wykorzystanie sztucznych iluzji, odczuwalnego dystansu między tworzeniem a odbiorem, uświadomienie odbiorcy (widzowi lub czytelnikowi) alienującej siły sztuki, jej zdolności użycia tradycji w celu zanegowania samej siebie.⁴

Gra Kolady z odbiorcą rozpoczyna się już w momencie kontaktu z pierwszymi zdaniem jego obszernego wstępu do omawianej sztuki. Dzieje się tak w każdym jego dramacie. Grę wywołuje zaskoczenie, ponieważ od tekstu odautorskiego spodziewamy się uzyskać zwykle informacje zupełnie innego rodzaju. One się pojawiają, ale przeważnie dopiero po zakończeniu nastrojowych i metaforycznych wywodów pisarza (np. w *Polonezie Ogińskiego*). Czasem, jak w jednoaktówce *Papuga i miotły*, wiadomości na temat wyglądu zewnętrznego postaci i przestrzeni, w jakiej działają, przeplatają się z dygresjami autora i jego uwagami o „montowaniu” zdarzeń sztuki oraz o przeżyciach i skrytych myślach bohaterów, których zachowanie wskazuje na inny zupełnie stan rzeczy, niż się to na pozór wydaje. Autoironia, krytyczne spostrzeżenia dotyczące rzekomych własnych potknięć warsztatowych mają prowokować czytelnika i skłonić go do polemiki z autorem. Nie zaistnieje ona bez aktywnego udziału w percepcji wypadków toczących się przed miejską łaźnią i bez włączenia się w grę rozpoczętą w przedmowie do sztuki i kontynuowaną nie tylko w specyficznych didaskaliach, ale i przez samych bohaterów, podkreślających, iż grają swój spektakl na scenie życia jako trzeciorzędni, by nie rzec — pośledni aktorzy.

Każda sztuka Kolady jest w mniejszym lub większym stopniu grą, jakimś jej wariantem, odmianą realizującą najważniejsze zadanie jego całego pisarstwa — ujawnienie skrywanych uczuć i marzeń człowieka samotnego, bez szans na zmianę swojej marnej egzystencji, której sensu docieka aż do bólu. Zadaniem tym jest także skłonienie odbiorcy do zastanowienia się i zamyślenia nad życiem wewnętrznym bohaterów, by sprowokowany do szczerych wynurzeń

⁴ R. Detweiler: *Gry i zabawy we współczesnej literaturze amerykańskiej*. Przełożył J. Wiśniewski. W: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Wybrał, opracował i wstępem opatrzył Z. Lewicki. Warszawa 1983, s. 410.

uczestniczył w ich świecie, „Świecie Kolady”, i poczuł się w nim na swoim miejscu. Ku temu zmierza pokonywanie w rozmaity sposób dystansu między sceną i publicznością, rzeczywistością dramatu i światem realnym, teatrem i życiem. Zrozumiały w tym kontekście staje się specyficzny język odautorskiego tekstu. Kolada świadomie posługuje się w nim zwrotami i wyrażeniami z zasobu leksykalnego postaci z poprzednich jego dramatów, prezentuje celowo ich sposób myślenia, spontaniczność, emocjonalne podejście do otaczającej rzeczywistości, z którym się utożsamia. Gra tak jak oni, aby dotrzeć do czytelnika, przez grę stopniowo go oswajając ze światem przedstawionym swych utworów, ze „Swoim Światem”, z samym życiem we własnym ujęciu. Tak samo błądzi i przekomarza się jak bohaterowie jego sztuk, zakłada różne maski, by ostatecznie odkryć tajniki duszy w lirycznym opowiadaniu o Swoim Świecie. Dla pisarza gra oraz podejście do pisarskiego rzemiosła, jak do kontaktu z drugim człowiekiem, kontaktu niezwykłego i niezwyklej zabawy, są swego rodzaju terapią, zapomnieniem, zagłuszeniem myśli o udrękach życia i nieuchronności śmierci. Poświęcając się bez reszty swojemu teatrowi, Kolada realizuje odwieczne dążenie człowieka, by żyć pełnią życia i pozostawić po sobie trwałe ślad. Pragną tego jego bohaterowie, o czym świadczy przykład Rimmy z *Baśni o martwej królownie*.

Nastrojowy wstęp wprowadzający w ponurą rzeczywistość owego utworu informuje, że jego główna postać to nieżyjąca już, niegdyś dobra znajoma autora — Irka Łaptiewa, weterynarz z pomalowanej na żółto lecznicy, zbudowanej w kształcie litery „II” i znajdującej się obok domu Kolady, który kurował tam swoje koty. Nie spełniwszy snu o królewiczu z bajki, pragnie, by jakiś autor opisał jej życie i uwiecznił w ludzkiej pamięci. W epilogu, gdy znikają ściany nędznego pokoiku na zapleczu lecznicy i ukazuje się gwiaździste niebo, po którym stąpa Rimma ze swoją ukochaną suczką Łanką, Kolada zaznaczy:

Это она умерла много лет назад.
Это она хотела, чтобы я написал про нее.
Это про нее я придумал эту историю.
Придумал, стараясь не врать.

I, s. 316

Ostatnie zdanie — swoiste credo pisarskie Kolady — wyraża myśl dobrze znaną i dotyczącą cechy dzieła literackiego pretendującego do miana utworu realistycznego. Wątek wymyślił autor, gdyż rzecz nie polega na dokładnym odtworzeniu wydarzeń, lecz — jak podkreśla Kolada — na autentyczności postaci, prawdziwości jej uczuć i zachowań w określonych sytuacjach. Większość dramatów pisarza jest osnuta na faktach (w tym *Baśń o martwej królownie*), ale rodzi się z tego, co autora w danej chwili niepokoi, nurtuje,

nie daje spokojnie spać. Nie chodzi mu o uwiecznienie konkretnej osoby w danej sztuce, lecz o coś więcej, o stan ducha człowieka w położeniu Irki Łaptiewej, o jej cierpienia, beznadziejną sytuację i samotność. Zależy mu na tym, co można z jej przeżyć odnieść do siebie, co wzbudzić może w odbiorcy współczucie i zmusić do refleksji:

[...] прихожу к выводу, что надо писать сегодня о том, что сильно тебя тревожит. Что возвращает память. Что было с тобой, ранило тебя. Все обо мне в моих пьесах. [...] Писать надо про любимых людей, особенно если их нет рядом. Уже нет. И если сам с собой договорился.⁵

Przeżycia i cierpienia, nieprzychylność losu, poczucie zmarnowanego życia, strach przed śmiercią, rozpaczliwe poszukiwanie odpowiedzi na pytania ostateczne, pragnienie szczerej rozmowy z przyjazną duszą muszą być autentyczne. To jest wieczne, o tym należy pisać i stale przywoływać w ludzkiej pamięci, jak chce powtórzyć za Rimką-Irką i innymi bohaterami swoich sztuk Kolada. Jego konstatacje: „wszystko o mnie jest w moich dramatach”, można uzupełnić stwierdzeniem, że wszystko o nas znajdziemy w jego dramatach, wszystko, co dotyczyć może sytuacji człowieka zagubionego w chaosie współczesności, przerażonego swoją samotnością, nie zauważanego, odrzucanego, którym jest nie tylko śpiąca-martwa królewna Irka Łaptiewa, tak bardzo pragnąca, by ktoś usłyszał o jej udrękach. Powszechność ludzkich odczuć i zachowań, ich prawdziwość i niepodważalna przynależność do świata bezgranicznego i „Świata Kolady”, mieszczącego tematy i problemy otaczającej go rzeczywistości, jak i te związane z „dalekimi krajami”, decydują o zatarciu granic między sztuką a realną rzeczywistością, między życiem a teatrem.

Nietrudno zorientować się, zarówno z treści dramatów, jak i ich przedmów i epilogów, że owe „dalekie kraje”, o których mowa w monologu „Mój Świat”, są takie same jak otaczająca Koladę bliska mu rzeczywistość. Nie czyni on bohaterami swoich sztuk obcokrajowców, choć czasem pojawiają się oni w epizodach, gdyż uniwersalność problematyki, jej ogólnoludzki zasięg przejawiają się w nich na wiele innych sposobów. Rozmyślenia postaci o życiu ludzi poza granicami Rosji, np. w jednoaktówce *Образ*, inicjuje nie tyle obecność Wietnamczyka, ile głównie treść kiczowatego obrazu przedstawiającego Świętą Rodzinę. Motyw z nim związany stanowi element organizujący budowę utworu, a wagę treści obrazu podkreślają komentarze autora. Dłuższy tekst wprowadzający staje się lirycznym opisem dwóch przestrzeni. Miejsce akcji dramatu — piwniczna jadłodajnia „na ulicy Bażowa 37, na rogu Bażowa

⁵ *Сижу за столом, пишу и сам отвечаю за все. Я ни от кого не завишу.* „Современная драматургия” 1991, №2, s. 214.

i Kujbyszewa”, gdzie, jak przyzna się Kolada, „zwracałem niegdyś puste butelki, a za otrzymane pieniądze kupowałem paczkę *Bielomora* i chleb, tam, gdzie pracowałem kiedyś jako stróż” — sąsiaduje z wyobrazonym światem ziemskiego i niebiańskiego bytu Świętej Rodziny, namalowanej zapewne przez miejscowego samouka. Nie chodzi tu o wielkie doznania estetyczne, lecz o wrażenia i myśli, jakie obraz wzbudza w bohaterach — zatrudnionych w jadłodajni prostych, zwykłych oraz smutnych i samotnych ludziach, jakich wiele w sztukach Kolady. Wszyscy tu pragną rodzinnego szczęścia, zrozumienia i miłości, toteż podchodzą do obrazu, by nacieszyć się szczęściem Boskiej Rodziny, kontemplując po swojemu przedstawioną sielankę miłości rodzinnej. Oświecające te postacie promienie wschodzącego słońca docierają do wszystkich zakątków świata, budząc ze snu wiele różnych rodzin, jak sugerują, niedorzeczne na pozór, dywagacje na temat umiejscowienia akcji obrazu. Zdaniem kobiety może to być Wietnam albo brzeg Gangesu, bo tam też jest Bóg. W finale dramatu kontrastujące ze sobą przestrzenie: nędzna jadłodajnia, brudna i zakurzona, oraz zielony górski pejzaż obrazu Boskiej Rodziny, symbolizujący wielką dal, otwartą i nieskończoną, stają się jednością. Bohaterowie pragną przenieść jakąś część swojego bytu w ów niezmierzony krajobraz, którego reprezentantem wydaje im się Wietnamczyk, postać dosyć enigmatyczna, wypowiadająca w dramacie zaledwie parę słów. Rozczuleni samotnością obcokrajowca, współczując mu z powodu rozłąki z rodziną, wszyscy namawiają go do powrotu i darują różne przedmioty z nadzieją, że w innym, lepszym świecie uwiecznią one pamięć o ich niedawnych posiadaczach, tak jak wiszące na ścianie malowidło utrwaliło im bajeczną rzeczywistość pełną dobra i szczęścia. Myśli o lepszym życiu, rodzące się pod wpływem oglądanego wizerunku świętych postaci, i jednocześnie świadomość niemożności osiągnięcia szczęścia, złączenie się z Wietnamczykiem w jego tęsknocie za krajem, wspomnienia matczynej miłości i domowego ciepła tworzą w sztuce niepowtarzalny nastrój rozrzewnienia, przejmującego, przenikającego do głębi smutku. Przypomina się atmosfera opowiadania Czechowa *Zgryzota*, a nawet niezapomnianego *Archijereja*.

Nastrój dramatów Kolady to kolejny ich składnik, którego zadaniem jest włączenie odbiorcy w świat prezentowanego teatru życia. Nastrój spełnia podobną funkcję we wszystkich sztukach, jak postać Wietnamczyka w jednoaktówce *Obraz*. Przywołuje wspomnienia, pobudza refleksję, skłania do zastanowienia się nad własnym życiem i postępowaniem, zwłaszcza wobec drugiego człowieka, każe się identyfikować z przeżyciami postaci; jego oczyszczającego działania nie da się zanegować. Kolada podkreśla inspirującą rolę nastroju w tworzeniu kolejnych sztuk, które powstają dzięki przemyśleniom autora, wywołanym określonym w danym momencie nastrojem. Szczególnego znaczenia nabiera przy odczytywaniu sensów utworu, przyczyniając się w znacznym stopniu do właściwej oceny postępowania postaci, które ukrywając

na początku swe prawdziwe uczucia pod różnymi maskami, utrudniając poznanie ich osobowości i zrozumienie ich zaskakującego zachowania. Wpływ odpowiedniego nastroju na stosunek do otaczającej rzeczywistości oraz nurtujących człowieka problemów ukazują nader wyraźnie dramaty Kolady ujęte w cyklach, szczególnie tych składających się z dwóch utworów, np. *Dla ciebie, Pani tańczy z panią, Benefis*. Kontrastujące w nich tonacje nastrojów podpowiadają co najmniej dwa punkty widzenia w podejściu do nakreślonej problematyki. Największy udział w kształtowaniu nastroju mają odautorskie uwagi „nastrajające na odpowiednią falę” odbiorcę, reżysera i aktora i decydujące o prawidłowym odczytaniu postawy bohaterów.

Cykl *Dla ciebie* zawiera dwie jednoaktówki: *Wiedeńskie krzesło* i *Żółwię Manię*, których bohaterami są pary: On i Ona w pierwszej, młode małżeństwo w drugiej. Jednej parze udaje się po drobnych i krótkotrwałych nieporozumieniach dojść do zgody i, jak informuje epilog, wznieść się we wspólnym locie ku gwiazdom. Otoczeni pustą prawie przestrzenią potrafią bawić się i cieszyć z drobiazgów, z błahych czynności, którym nadają rangę ważnego rytuału. Od samego początku towarzyszy ich poczynaniom pogodna atmosfera, a rzadkie chwile napięcia bohaterowie natychmiast rozładowują. Autor przekonuje w ostatnim komentarzu, że miłość i szczere chęci czynią cuda. Jego ironiczna nieco konstatacja, iż sam stąpa twardo po ziemi, nie marząc o szybowaniu w powietrzu, nie przekreśla pozytywnego przesłania sztuki. Wydaje się ono oczywiste, nawet banalne, choć ta naiwna i nieco nierealna maksyma o szczerych chęciach, realizowana w wypadku *Wiedeńskiego krzesła* bardziej w sferze sztuki teatru niż realnej rzeczywistości, nie przestaje być zupełnie pozbawiona racji.

Feerycznemu, ulotnemu i nieuchwytnemu światu pierwszej miniatury przeciwstawiona zostaje prozaiczna, nawet wulgarna rzeczywistość nabrzmiałych antagonizmów między małżonkami, którym wystarczy błahy powód do wszczęcia awantury. Pesymistyczny nastrój i niemożliwość jakichkolwiek pozytywnych ostatecznych rozstrzygnięć zapowiadają już słowa wprowadzenia. Autor podkreśla w nich, że akcja dzieje się w dniu 12 września, który przed pchową trzynastką jest jakby „ostatnim malutkim kawałeczkiem szczęścia przed nieszczęściem”. Pogodzenie się w finale małżonków nie może być zatem odbierane jako kres ich wszelkich waśni, wyzisk i skandali. „A tak by się chciało, żeby nie było czernuchy”, powie ze smutkiem Kolada w jednym z fragmentów swych oryginalnych didaskaliów, gdzie prowadząc improwizowany dialog z czytelnikiem, grozi, że zostawi bohaterów własnemu losowi, gdyż wstyd mu posługiwać się wulgaryzmami, choć inaczej nie da się wyrazić stanów emocjonalnych rozkrzyczanych małżonków. Rzeczywistość zaczyna jednak przerastać sztukę, jak zdaje się sugerować autor. Zawiadamiając nagle odbiorcę, że nie może poradzić sobie z rozwścieczoną parą, pisze słowo „koniec” i wypowiada demonstracyjnie „do widzenia”. Owym ruchem w pro-

wadzonej grze z czytelnikiem, a bardziej może z krytykami wytykającymi mu „czernuchę”, pozostawia sobie wolne pole do działania. Bohaterką zatem końcowych partii tekstu czyni przemawiającą ludzkim głosem żółwicę Manię, która wystraszona brzękiem tłuczonych talerzy zwraca się nie tylko do swoich skłóconych opiekunów, że życie jest krótkie i nie warto spędzać go na awanturach. Wtórui jej autor, wyrażając — bez przekonania jednak — wiarę w lepsze dni dla wszystkich ludzi. Panującego nastroju smutku i rozpacz nie mogą złagodzić żarty autora, jego ironiczne uwagi i nie dający się ukryć udawany dystans do wypadków, które rozgrywają się w tym samym bloku, gdzie mieszka Kolada, czego nie zapomniał zaznaczyć we wstępie.

W krótkim cyklu *Pani tańczy z panią* dwie jednoaktówki również łączy nastrojowy kontrast. Druga z nich — *Bieżniki i walonki* — choć złożona jako typowa scenka humorystyczna, też nie nastraja optymistycznie, ponieważ kłótnia wiejskich kumoszek wydaje się śmieszna tylko z pozoru. W podtekście kryje życiowe rozczarowania bohaterek, ich brak nadziei na jakiegokolwiek zmiany w przygnębiającej szarej codzienności. W monologu *Pani tańczy z panią* próżno szukać oznak wesołości. Skierowane do kota narzekania Ady Siergiejewny są doskonałym studium psychologicznym skazanej na samotność kobiety oraz zapisem jej zmieniających się nastrojów. Wyzwiska i krzyki na kotkę, inwektywy pod adresem nieobecnej synowej i pretensje do żyjącego w odległości setek kilometrów jedynaka zmieniają się w łagodną i pełną miłości do rodziny wypowiedź pod wpływem niespodziewanego telefonu od syna. Perspektywa jednak dalszego życia w samotności, nawet bez kota, którego z powodu nieuleczalnej choroby trzeba uśpić, znów przywraca stany depresyjne. Dwie różne w tonacji sztuki są w zasadzie prawie jednakowe, o czym świadczą jednoznaczne uwagi autora, których rola wprowadzająca, podsumowująca, nastrojotwórcza, naprowadzająca i wspomagająca odbiór utworu jest bezdyskusyjna. W odniesieniu do omawianego cyklu uwagi autora dopełnia też celowy dobór sztuk w jednym zestawieniu. Potwierdza on to, co usilnie stara się podkreślić Kolada:

Пьеса должна быть ужасно смешной. [...] Без юмора невозможно. Через смешное можно подать какие угодно серьезные вещи, а когда серьезно о серьезном, то получается дикая натуга, многозначительность, фальш...⁶

Nie zawsze jednak, doda potem pisarz, to „śmieszne” w jego sztukach odbiera się z uwzględnieniem poważnej wymowy maskującego podtekstu. Komiczna jest nieuzasadniona kłótnia bliskich przecież sobie kobiet w minia-

⁶ Н. Коляда: *Ответы на вопросы одной симпатичной, но настырной журналистки из города Е.*, s. 6 — <http://www.koljada.uralinfo.ru/Files/htm>.

turze *Bieżniki i walonki*, ale eksponowanie samego tylko pierwiastka humorystycznego wypaczy przesłanie utworu. Człowiek w sytuacji bez wyjścia, zrezygnowany może niekiedy zachowywać się śmiesznie. Dobrym, choć nieco jaskrawym przykładem jest sytuacja błazna, którego ukryte cierpienia skazują na izolację i samotność oraz skłaniają do założenia błazeńskiej maski. Mirosław Słowiński dodaje, że błaznowi:

Granice postawiono mu w miejscu, w którym należałoby coś zaproponować — jest to podstawowy warunek intelektualnej i gatunkowej egzystencji człowieka. Błazen to postać, która stoi obok życia, odrzucając świadomie możliwość kreacji. Ten człowiek nie jest zatrzymanym Faustem, nie jest świętym pragnącym Raju i zbawienia, nie sprzedął się Diabłu, nie zbudował nic i na niczyją chwałę, nie boi się, że coś runie — on tego pragnie, ów „budowniczy ruin” jest jakby ludzką, społeczną egzemplifikacją odwiecznego, kosmicznego przeciwieństwa materii i antymaterii, filozoficznej opozycji materializmu i idealizmu, ludzkiej mądrości i głupoty, powagi i śmiechu.⁷

Błazeńska czapka to jedna z masek postaci ze sztuk Kolady. Ich arlekinada nie zawsze podyktowana jest własnym wyborem — wynika z samotności, stania obok życia, braku czyjegokolwiek zainteresowania.

Jako błaznowanie odbierają krzykliwy słowotok kobiety pasażerowie trolejbusu w monologu *Histeryczka* z cyklu *Benefis*. Jednak zmieniająca się tonacja jego poszczególnych stadiów oraz treść każą zastanowić się nad motywami zachowania popisującej się dziwnej pasażerki. Nie mają one nic wspólnego ze śmieszością, a jej „benefis” to akt desperacji, kiedy niemocy nie da się już pokonać inaczej. W drugiej jednoaktówce cyklu — *Benefis* — panuje posępny nastrój, mniej znajdujemy momentów wywołujących śmiech, ale powody monologu podrzędnego aktora skarżącego się na swój los martwemu psu są takie same. Dwa różne, ale też podobne zachowania w takiej samej sytuacji życiowej mają uzmysłwić prawdziwą zawartość prezentowanych sztuk, ich właściwą wymowę i, co najbardziej Koladzie leży na sercu, należyłą interpretację w spektaklu teatralnym. Pojąć i przekonać się, że dzięki gorzkiemu śmiechowi, a nawet śmieszności można ukazać największe ludzkie dramaty, oznacza zdobyć klucz do prawidłowego odczytania jego utworów. Każdy z nich, chociaż podobny, inaczej przedstawia problemy marności ludzkiej egzystencji, samotności, potrzeby miłości, uznania i zainteresowania ze strony drugiego człowieka, każdy z nich jest na swój sposób tragikomiczny. Dramaty Kolady są o życiu i śmierci, poruszają zatem tematy niewyczerpane i wieczne. Złośliwe uwagi niektórych krytyków, że Kolada w zasadzie napisał jedną

⁷ M. Słowiński: *Błazen. Dzieje postaci i motywu*. Warszawa 1993, s. 73–74.

tylko sztukę w siedemdziesięciu odcinkach, okazują się więc bez pokrycia. Jeśli spojrzeć na te stwierdzenia z innej strony, okaże się, iż przemawiają one na korzyść bogatej twórczości pisarza, która odsłania wciąż nowe ludzkie smutki, cierpienia i zmagania z życiem — niepojętym, nieprzeniknionym jak dusza człowieka, stale zgłębiana w kolejnych dramatach Kolady. Autor wszelkimi możliwymi środkami dramaturgicznego i teatralnego przekazu stara się uświadomić odbiorcom, w tym i krytykom, jak należy odczytywać treść jego dzieł i dlaczego powinna być ona ujmowana niekonwencjonalnymi środkami artystycznymi. Kolada nie pisze o rzeczach i sprawach nowych i nieznanach, ale w sposób oryginalny odkrywa to, co omijamy, przy czym nie chcemy dłużej się zatrzymać, zastanowić, to, czego się obawiamy i boimy. Najistotniejsze problemy życia, jego przemijania i śmierci omawia na przykładzie egzystencji ludzi zepchniętych na margines tego życia, a żywot Rosjanina, na którym od wieków ciąży dziwne fatum, wydaje się najbardziej odpowiedni. Nieprzychylnemu losowi bohater Kolady przeciwstawia karnawał języka oraz zdumiewających zachowań. Błazenadą, dzikim śmiechem i krzykiem, aktorskimi popisami pragnie przezwyciężyć swą tandetną egzystencję, na którą został skazany. Aby na tym skoncentrować uwagę krytycznych widzów i czytelników, pisarz daje im dodatkową wskazówkę w postaci rozbudowanych didaskaliów, długich wprowadzeń do akcji i kończących ją epilogów, w których na czoło wysuwa się nastrojotwórcza rola autorskiego słowa.

Mimo humorystycznych przekomarzań z czytelnikiem, autoironii, krytycznych uwag o otaczającym bohaterów świecie, gry z odbiorcą i zabawy przy włączaniu go w rzeczywistość tworzonego dramatu, ton autorskich wywodów jest nostalgiczny, najczęściej posępny, przywołujący w pamięci najbardziej przygnębiające chwile w życiu człowieka. Jakąś trwożną tęsknotę zdają się wywoływać pełne niepokojącej treści niedopowiedzenia, opisy dźwięków oddalających się pociągów, zdezelowanych autobusów ruszających w ostatni kurs, głuchego wycia syren, jesiennego zwykle krajobrazu, stert opadłych liści, nagich drzew, deszczu i szarugi. Niczego dobrego nie wróżą tajemnicze odgłosy nocnego życia — dziwne krzyki, „rozdzierające duszę” przenikliwe i nieustanne sygnały karetek pogotowia i milicyjnych wozów, gruchot metra i pogłos powtarzającego się ciągle iskrzenia zepsutych tramwajowych pantografów. Często tłem miejsca akcji jest przystanek środków komunikacji miejskiej, zazwyczaj ostatni przystanek, pętla, gdzie trolejbusy czy tramwaje kończą bieg. Metaforykę takiego obrazka nietrudno rozszyfrować w świetle nakreślonej potem sytuacji bohaterów, którzy już wysiedli na ostatnim przystanku życia lub kręcą się po jego błędnym kole, bez szans na wyjście z impasu⁸. Przykre

⁸ Por. uwagi W. Piłata na ten temat: *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*. Olsztyn 2000, s. 124–143.

wrażenie wywołują też opisy otaczającej postacie przestrzeni ich działania: mieszkań, domów, bram i klatek schodowych. Wyjąwszy kilka sztuk, oglądamy przeważnie ruinę symbolizującą martwość, pesymizm i beznadziejność egzystencji bohaterów. Sypiące się odrapane ściany, spróchniałe meble nadające się do wyrzucenia, ciasne „chruszczowki”, ciemne i nieprzystępne „komunalki”, suszące się na sznurkach przeciągniętych przez pokój sztuki bielizny i plastikowe woreczki po mleku, zlepione taśmą izolacyjną stare przedmioty codziennego użytku sprawiają wrażenie nędzy, świadczą o niemocy i apatii lokatorów, tymczasowości ich bytu, niechęci do życia, rezygnacji z jakichkolwiek starań zmiany sytuacji. Oto przykład miejsca wegetacji bohatera dramatu *Proca*:

На окне — тюлевая штора с большой дырой, которая заштопана внахлест черными нитками. Балконная дверь забита матрасом. [...] У стула одна нога привязана веревкой. У потолка — огрызок плафона, будто кто его кусал. Старое продавленное кресло много раз чем-то обливали. Так и остались пятна. На дверях шифоньера, видно сушили одежду — полировка слезла. Посреди комнаты — стол. На нем груды мусора, пустые бутылки, мутные стаканы. Мятые газеты и журналы, пара книг брошена на книжную полку, висящую на одном гвозде. Обои в квартире отваливаются. Все стены в кровавых пятнах. Хозяин квартиры будто назло кому-то давил клопов. Все это в большой комнате. Во второй, узкой как гроб, стоит кровать с серыми простынями.

I, s. 9

Brud, niechlujstwo i zaniedbanie są przejawem rezygnacji z życia, zaniku wszelkich nadziei, a także — jak w wypadku Ilji — buntu i złości na cały świat z powodu kalectwa uniemożliwiającego normalne życie i bliższy kontakt z drugim człowiekiem. W sytuacji nadarzającej się okazji do jakichkolwiek zmian na lepsze, po spotkaniu z poznanymi przypadkowo ludźmi iskra nadziei ożywia nieco bohaterów i zmusza ich do spojrzenia na swoje otoczenie i miejsce zamieszkania innym okiem. Toteż w dekoracji drugiego aktu dramatów Kolady zachodzą pewne zmiany, posprzątane mieszkanie różni się nieco od pobojoowiska, gdzie rozgrywała się akcja pierwszego aktu. Nie spełnione oczekiwania objawiają się w finale powrotem do punktu wyjścia, a tekst odautorski kontynuuje i potęguje ponury ton przedmowy. Rzadko autorskie słowo informuje o przejawach pozytywnego nastawienia bohaterów, a finał bywa czasem gorszy niż początek akcji. Dramat *Glupców ustawia się według wzrostu* zaczyna się od powiadomienia, że wydarzenia rozegrają się w niewielkim miasteczku gdzieś „na skraju przepaści”. W jego zakończeniu przepaścią okazuje się otchłań kosmosu. Na brzegu planety Ziemi zbiera się tłum ludzi, wypatrując bez rezultatu pewnego gruntu, na którym można by

postawić stopę. Akcję sztuki *Odejdź-odejdź*, której bohaterkami są przedstawicielki czterech pokoleń, zamyka taki epilog:

Стоят бабы у окна, плачут. [...]
Одна плачет, что мужа у нее не было,
другая плачет, что мужа у нее нету,
третья плачет, что внука у нее нету,
четвертая плачет, что жениха у нее нету,
а если будет — то обязательно идиот и гаденыш,
пьяница и драчун, лентяюга и дурило.
Стоят бабы, плачут.

III, s. 69

Mąż pijak, leń, głupiec i awanturnik to smutna przyszłość kobiet. Pozostaje tylko bezsilny płacz — stały budulec nastroju wszystkich niemal utworów dramaturgicznych Kolady.

Dla bohaterów płacz jest też pewną regułą gry, karnawałowych zachowań, aktorstwa, także oznaką dobroci serca, szczerości, współczucia, również swoistym rytuałem żałoby po nieudanym życiu. Poza tym płacz przynosi ulgę i oczyszcza, tak jak kłótnia, silne emocje, ale i szczere wynurzenia. Płacz w dramatach Kolady to często bezwiedny, niekontrolowany odruch, który stanowi przejaw zakodowanej w podświadomości reakcji na zadawnione nieszczęścia lub jest intuicyjnym zwiastunem niepowodzeń. Ma duże znaczenie w kształtowaniu prawidłowego odbioru przesłania sztuk. Metaforyka płaczu nie odnosi się tylko do sytuacji poszczególnych postaci, ma szeroki zasięg. A jej znaczenia zyskują wymiar uniwersalny. W jednoaktówce *Papuga i miotły* tekst poboczny informuje, że płacze cała Rosja, a nieco żartobliwy i nonszalancki ton gry autora z czytelnikiem jest oczywiście, zwodniczy, ponieważ przyczyny powszechnego szlochu i łkania są poważne:

[...] вся Расея плачет, грязным кулаком вытирает слезы и бормочет, бормочет в неистовом желании, чтоб было так, чтоб было „небо в алмазах”, но хоть говорит про алмазы уверенно, а уже, говоря, знает, что — не будет такого, никогда [...].

III, s. 238

Pocieszanie się na siłę, gdy podświadomość podpowiada, że nigdy nie wydarzy się to, czego się oczekuje, cechuje nie tylko bohaterów Kolady czy całą Rosję. Siłę tego wielkiego dramatu ludzkiej egzystencji podkreślają żartobliwe słowa pisarza: „Rosja płacze, baba płacze, a kura gdacze”. Nie są one zabawnym jego skwitowaniem, lecz pustym śmiechem, bo nic innego w rozpaczliwej sytuacji nie pozostaje, jedynie głupi żart, błazenada albo gorzki płacz.

Z płaczem w omawianych utworach wiąże się temat śmierci. Chodzi nie tyle o takie zdarzenia, jak pogrzeb, stypa, żałoba, ile o skrywany w głębi duszy i zagłuszany strach przed śmiercią. Świadomość jej nieuchronności i natarczywy z tego powodu niepokój ujawniane są w ważnych momentach życia, chwilach refleksji, zwłaszcza w rozrachunkach z życiem, kiedy się okazuje, że zostało ono przeżyte nie tak, jakby się tego chciało. Każdą prawie sztukę kończy wołanie ich bohaterów do Boga, zamyślenie nad sensem ludzkiej egzystencji, przede wszystkim zaś retoryczne pytanie o istnienie jakiegokolwiek bytu po śmierci. To dręczy ich najbardziej, ponieważ pustka po śmierci czyni ich ziemską wegetację bezsensowną, tym bardziej że niczego nie udało im się osiągnąć i po sobie zostawić. Zbliżenie się kresu ziemskiego bytu determinuje ludzkie działania, ale — jak chce powiedzieć Kolada — widmo śmierci towarzyszy człowiekowi stale, czai się wszędzie. Obszerny wstęp do dramatu *Słomkowy kapelusz* w całości poświęcony jest śmierci i wydaje się mieć decydujące znaczenie w podejściu pisarza do tego zagadnienia. Wizerunek śmierci przedstawia tak:

Она гуляет по дворам, по грязным подъездам. Скользит в узкие и темные переулки. Иногда выскакивает на широкие проспекты: задавит, убьет, зубами клацнет, пасть разинет и снова спрячется.

Тварь. Тварь. [...]

Сука ты, Смерть. Ненавижу тебя. Ты всегда рядом, всегда близко. [...] Ничего нету на свете, ни во что не верю: ни в инопланетян, ни в экстрасенсов, ни в хиромантию, ни в астрологию. Даже Бога, кажется, нету.

А вот она есть. Верю. Ходит, бродит, вокруг да около. Живая. Живая Смерть.

Смерть. [...]

На стене подъезда мелом написала: „СМЕРТЬ”. И на старой яблоне ножиком перочинным вырезала: „ВАСЯ + АСЯ = ЛЮБОВЬ”. Смеялась, развлекалась: ах, любовь, любовь! Смерть. Смерть. Смерть. [...] ... на лавочках с облупившейся краской сидят две тетki: страшные, как Смерть.

I, s. 143

Wychodząc od tradycyjnych pojęć o śmierci, Kolada skupia się głównie na emocjonalnym jej ujęciu. Mówi o niej tak, jakby czuł za sobą jej oddech, złowieszczy chichot i widział jej triumfujący marsz. Jej wierne towarzyszenie człowiekowi, aktywność potwierdza przerażający oksymoron „żywa śmierć”. Jest ona paradoksalnym przeciwstawieniem paraliżu, odrętwienia i niemocy bohaterów, którzy w swej wojnie z nią czy też obronie przed nią są z góry skazani na klęskę. Walka ze śmiercią to przecież walka z życiem, którego nie udało im się pokonać. Ich gra i karnawał jawią się jako ostatnia potyczka

ze śmiercią, narzucając skojarzenia z „uczta podczas dżumy”. Chodzi nie tyle o butne przeciwstawianie się śmierci, ile raczej o ostatni podryg. Gorzka ironia wyciętego na drzewie napisu świadczy, iż życie ludzkie jest tylko kpina, głupim żartem śmierci szydzącej z ludzkiej zachłanności, oczekiwania na miłość i potrzebnej, zdałoby się, krzątaniny. Celem Kolady nie jest wszakże uzasadnienie słynnej formuły *memento mori*, ale ukazywanie stanu ducha człowieka nie umiejącego zapomnieć o śmierci, głównie zaś — przekonywanie o bezsensowności podejmowanych starań, by ją zignorować, demaskowanie udawanej wobec niej obojętności. Strach przed śmiercią bowiem tkwi w każdym człowieku i bez względu na jego pozy i zachowania nieubłagane daje o sobie znać we wszystkich momentach życia.

Zmagania z życiem wydają się bohaterowi sztuki — Wiktorowi — nieustanną wojną ze śmiercią, przed którą instynktownie broni chorego Aleksandra, opiekując się nim jak własnym synem. Usiłuje odwrócić jego uwagę od wynoszonej z sąsiedniego mieszkania trumny i zagłuszyć odgłosy konduktu pogrzebowego. Zabiegi owe symbolizują śmieszność i bezsensowność traktowanych z powagą ludzkich odruchów pomagających zapomnieć o kresie życia. Kolada przypomina w swoich dramatach o zejściu ze świata w inny jeszcze sposób. Wprowadza do nich dziwaczne postacie mające uosabiać śmierć, istoty nie z krwi i kości, fantomy, cienie, których udział w akcji nie wydaje się uzasadniony dramaturgicznie. W *Słomkowym kapeluszu* są nimi wymienione w cytowanym już fragmencie „dwie ciotki” — staruszki komentujące przygotowania do wyprowadzenia zwłok, rozmawiające tylko o śmierci, którą zwiastują biadoleniem i „krakaniem”. Podobną rolę odgrywają bliźniaczki-Żydówki i przemykający od czasu do czasu przed oczami bohaterów Murzyn z *Kurzej ślepoty*. Za zwiastuna zbliżającej się śmierci uznaje chory Aleksiej — główna postać sztuki *Mierniczy* — tajemniczego mierniczego, który jak zjawy wyłania się co jakiś czas przed oknami jego domu. W dramacie *Tutanchamon* trwogę wywołują trzy staruszki pojawiające się niekiedy w kuchni samotnego mężczyzny. Metaforą śmierci jest u Kolady najczęściej starość, stąd motyw starszej kobiety, którą bywa uczestnicząca w akcji postać drugoplanowa (np. Marksina z *Odejdz-odejdz*) albo tylko fantom, nieuchwytnie widziadło (staruszka nie opuszczająca ławki przed bramą w monodramie *Dziewczyzna moich marzeń*) wymienione jedynie w didaskaliach.

Współczując bohaterom swoich utworów i odczuwając to samo co oni, Kolada jest nieubłagany, wręcz bezlitosny w ukazywaniu nieuchronności śmierci i determinacji człowieka w obliczu świadomości istnienia tylko bytu ziemskiego. Jednoaktówka *Dziewczyzna moich marzeń* z długiego cyklu *Chruszczowka* stanowi spektakularny tego przykład. Nie mająca nikogo bliskiego Ona nie potrafi pogodzić się ze śmiercią przyjaciółki i wciąż jej się wydaje, że ta zadzwoni do niej. Podnosząc słuchawkę, mówi do nie istniejącej osoby,

wspomina wspólnie spędzone chwile, opowiada o sobie, przekomarza się i klóci z nieżyjącą. Uporczywie powraca do zadawanego jej pytania o istnienie życia po śmierci, by w końcu z rozpaczą odpowiedzieć sobie, że nic na to nie wskazuje. Potwierdzeniem tej okrutnej konstatacji są uwagi autora o rozsypanych się w proch przedmiotach, które kobieta bierze do ręki. W finale to samo staje się z ostatnią rzeczą, która jej pozostała — z telefonem — a świetlista wizja zmarłej przyjaciółki zapowiada jej własny zgon. Autor podkreśla strach, niepokój i uporczywe odsuwanie myśli o kresie życia, przedłużając niepewność bohaterki, każąc m.in. odezwać się dawno pochowanej przyjaciółce, by potem poinformować o odłączonym przewodzie telefonicznym. W jego sztuce, tak jak w życiu, nic nie jest pewne, co jednak nie usprawiedliwia niepewności co do nadejścia śmierci, choć doskonale oddaje mentalność człowieka kurczowo trzymającego się życia. Omawiany monodram jest przejmującym studium starości, której dramat potęguje bezlitosna konfrontacja z młodością. Pisarz daje temu wyraz we wstępie do sztuki, informującym, że za ścianą młody człowiek włączył głośną muzykę, ignorując interwencje kobiety, bo — jak powie z przekąsem pisarz — „ma przecież dwadzieścia dwa lata” i nie obchodzi go obca staruszka borykająca się z samotnością i myślą o rychłej śmierci.

W obliczu śmierci dotkliwiej odczuwa się też samotność, która, jak sugeruje przykład Walerki ze sztuki *Mewa zaśpiewała...*, nie opuszcza bohaterów Kolady nawet po kresie ziemskiej egzystencji. Ów Walerka, oplakiwany przez zebraną na stypie rodzinę, wychodzi z trumny i tęsknie przywołuje matkę, jakby chciał się jej wyzalić, zwraca się do krewnych, błąka dookoła domu, zagląda do okien, ale tak samo jak za życia nikt go nie dostrzega. Pod tym względem śmierć niczym nie różni się od życia, a granice między nimi w analizowanym utworze zaciera ostatecznie odautorska uwaga, że przy biesiadnym stole siedzą cienie: „jedzą, piją, płaczą... biedacy”.

Kolada nie namawia do rezygnacji z życia ani do jego afirmacji, pokazuje, jak życie biegnie na spotkanie śmierci. Żałuje ludzi, tych „biedaków”, którzy na coś w tym życiu ciągle liczą, przykładając wielką wagę do swoich planów i nadziei, a przecież są tylko cieniami. Pisarz usiłuje zatrzymać w kadrze i umieścić w „Swoim Świecie” losy poszczególnych osób, którym dzięki temu przedłuża żywot. Wszyscy bohaterowie pragną coś po sobie pozostawić, wówczas nie przerażałaby ich pustka po śmierci, a Kolada na swój sposób zdaje się zapewniać im nieśmiertelność. Jego sztuki, zrodzone z wielkiego smutku, niewysłowionego żalu i współczucia dla ludzi, z utożsamiania się z nimi w uczuciach i nastrojach, są swoistą terapią zarówno dla autora, jego bohaterów, jak i dla odbiorcy — na krótko odwołują myśl o zbliżaniu się kresu życia. Terapię tę należy rozumieć jako teatr przez duże T, który pozwoli wznieść się ponad śmierć i nędzę życia, jako grę w pozytywnym jej znaczeniu, bo gra jest przeciwieństwem śmierci, świa-

dectwem trwania życia⁹. Grą pisarz wciąga odbiorcę do „Swojego Świata”, pobudza jego aktywność, ukierunkowuje odczytanie zawartych w dramacie treści i ich znaczeń, każe zwrócić uwagę na swą polemikę z krytykami i na własny udział w kreowanej rzeczywistości utworu. Zmusza do gry i aktorstwa swoich bohaterów, którzy o świecie prawdziwego teatru myślą jak o czymś pięknym i nieosiągalnym, gdzie pulsuje życie w całym znaczeniu tego słowa. Gra wyróżnia, wzbudza zainteresowanie innych i w tym sensie wyrывa z odrętwienia i zagłusza myśli o straconym życiu. Kolada, aby trwać w pamięci, nie znikać ze „Swojego Świata”, pisze wstępy i epilogi do dramatów — dzieł wykluczających ingerencję autorską. Owe utwory w utworze, teatry w teatrze dzięki zawartej w nich grze autora z czytelnikiem, obszernym wyjaśnieniom, sugestiom i specyficznemu klimatowi dokonują zamierzonego przez dramaturga powszechnego zjednoczenia w nieskończonym teatrze życia i śmierci. Za ich pomocą autor ma możliwość wglądu w każdy zakątek sceny bezgranicznego teatru życia.

Rozbudowane wstępy, zakończenia i większość didaskaliów stają się w wykonaniu Kolady tworami zaiste niezwykłymi i wieloznacznymi. Ich rola nie sprowadza się tylko do podkreślania łączności autora z jego dziełem, świata teatru z życiem, życia ze śmiercią, do odkrywania duchowego świata twórcy, artysty i jego więzi z życiem wewnętrznym bohaterów czy do polemiki i gry z odbiorcą, któremu proponuje wejście do nieograniczonej rzeczywistości kreowanego teatru. Wiele spośród nich to miniaturowe sztuki z prze-myślaną, logiczną i stanowiącą kompozycyjną całość konstrukcją nawiązującą tematycznie i znaczeniowo do treści dramatów, które poprzedzają. Sztukę *Manekin* (Манекен — 1990) rozpoczyna krótkie opowiadanie, w którym kobieta „w granatowej wypłowiałej sukience” biegnie za mężczyzną „w czarnym garniturze, białej nylonowej koszuli i krawacie wszystkich kolorów tęczy”, starając się go zatrzymać za wszelką cenę. Realizm scenki podkreśla przejeżdżający połąną drogą autobus wzniciający kłęby kurzu, które ścigają mężczyznę uparcie zdążającego po torach kolejowych w kierunku zachodzącego słońca. Nic nie wskazuje na to, by uległ błaganiom kobiety i powrócił do niej. Ostatnie słowa informują, że oboje znikają na horyzoncie, czymś niewidzialnym, lecz wyczuwalnym związani. Sugeruje to wieczność i uniwersalność podobnych sytuacji, układów damsko-męskich zajmujących ważne miejsce w życiu człowieka. Treść dramatu jest ekstremalnym wariantem takich układów, zbudowanym na rywalizacji dwóch przyjaciółek „z konieczności” o względy mężczyzny — bezczelnego typu z więziennym doświadczeniem — który nabyte okrucieństwo „zeka” próbuje na jednej z nich, każąc

⁹ Wywody Jacquesa Derridy potwierdzają pojęcie gry jako dziania się, życia, a jej zatrzymanie jest oznaką nieistnienia czegoś. Zob. J. Derrida: *Gra przeciw strukturze*. W: M. Markowski: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz 1997, s. 90—107.

jej przebiec nago przez podwórko, by udowodnić swoje do niego przywiązanie. Podbudowany tym zdarzeniem i bardziej pewny siebie opuszcza obie kobiety, twierdząc, że „wszystko to jest jakoś nie tak” i nie o takie związki mu chodziło: ani o bezmyślne przywiązanie nie mniej od niego bezwzględnej Wari, ani o towarzystwo potulnej i cierpliwej, aczkolwiek infantylnej Ali. Końcowa scena sztuki powtarza sytuację ze wstępu, tym razem już nie z anonimowymi bohaterami, a Piotr musi wysłuchać rozpaczliwych argumentów dwóch niedawnych kochanek, które w przeciwieństwie do kobiety z opowiadania dają za wygraną i przerywają pościg, by z dachu domu obserwować oddalającego się mężczyznę, aż stanie się punktem na horyzoncie. Treść dramatu jest jednym z możliwych wyjaśnień sytuacji z opowieści wstępnej, która z kolei stanowić może jeden z przypuszczalnych finałów akcji. W *Manekinie*, jak w większości dramatów Kolady, nie dochodzi do jednoczącego bohaterów porozumienia, nadzieję na lepsze życie postaci rozbudza jedynie rozpoczynające sztukę opowiadanie jako tekst odautorski.

Finezyjna konstrukcja sztuk Kolady zdradza wytrawnego dramaturga, a zamknięta i skończona artystycznie ich forma powinna, wydawałoby się, zdecydowanie oddzielać je od sfery realnego życia. Ich zawartość jednak dzięki autentyzmowi nierozzerwalnie z tym życiem się łączy, to fragment tego życia wyróżniony na dany czas z ogromnej całości, by artystycznym autorskim ujęciem zwrócić na siebie uwagę, a potem znów się w nią wtopić, ustępując miejsca innym wypadkom, których dobór zależy od przemyśleń pisarza, jego refleksji nad problemami życia, od nastroju, od niedawnych przeżyć, doświadczeń i spostrzeżeń. Żartobliwym tonem, w grze z czytelnikiem, niemniej zgodnie z prawdą, Kolada powie:

Бывает, что вдруг в голове начинает звучать какая-то музыка, тогда сажусь и тоже пишу пьесу. Бывает, что кто-то расскажет грустную историю и я долго мучаюсь, пока не напишу эту историю и только тогда она отпускает меня. [...] Банальная какая-то истина должна быть в основе пьесы, например: любите друг друга, живите в радости [...] что ж вы как собаки живете, люди?! Живите как люди! (Смешно, ага?) Или я хочу задать вопрос людям: да почему же мы так все несчастны, все, почему, и где оно — счастье, есть оно на белом свете, или нет?!¹⁰

Pisarz zatem przy każdej okazji podkreśla więź ze swoimi dramataми i ich nieszczęśliwymi bohaterami, których ukazuje z godnym podziwu autentyzmem, przywiązując wagę także do realistycznego rysunku otaczającej ich rzeczywistości, czemu służą dodatkowe obszernie rozważania autorskie. Treść sztuk to samo życie, a poprzedzające ją opowiadania i opisy dzięki ekspono-

¹⁰ Н. Коляда: *Ответы на вопросы...*, s. 2–3.

wanym w nich drobiazgom potwierdzają i tak niepodważalną prawdziwość owego życia. Kolada nie ustaje jednak w szukaniu nowych jej dowodów, tworząc otwierające dramat lub go podsumowujące niepowtarzalne miniatury narracyjne, z których odbiorca winien się dowiedzieć, że np. kobieta biegnąca za mężczyzną była ubrana w wypłowiałą sukienkę, a on miał przylepionego w kąciku warg niedopalonego papierosa. We wstępie do *Kurzej ślepoty* uwagę zwraca natomiast dokładny opis ulicy i sklepu nabiałowego, na którego szyldzie mruga psująca się litera „o”. Jeśli komuś wydać się może czymś niespotykanym i nierealnym sterta suchych liści na podłodze w pokoju, to już na pewno żadnych wątpliwości w jego wystroju nie wzbudzi zepsuta trzecia lampa w żyrandolu ani pęknięcie na ścianie przypominające profil człowieka. Pisarzowi nie wystarcza, że w monologu „Mój Świat”, poprzedzającym dramat *Polonez Ogińskiego*, zapamiętana z dzieciństwa krowa Zorka miała złamany róg, uściśla więc tę informację, dodając, że był to prawy róg. Wstęp do sztuki *Tutanchamon* jest realistycznym obrazkiem półwyspu „klinem wychodzącego w miejski staw” i nazwanego przez miejscową ludność Kubą. Ale, spieszy wyjaśnić autor, „Kuba to nie wyspa, a półwysep”, żeby wiadomo było, o którą Kubę chodzi. Paradoksalnie jednak to nieprawdopodobne, zdawałoby się, skojarzenie staje się najbardziej realistycznym elementem w konstrukcji sennej prowincji, gdzie życie nie toczy się w gorącym rytmie, lecz w takt trwającego tu babiego lata, którego ciszę przerywają czasem brzęki zbieranych przez bezdomnych butelek i gromkie okrzyki wyznawców Kriszny, maszerujących zgodnie ulicami Kuby. Czy ta Kuba naprawdę gdzieś istnieje? Nie ma co do tego najmniejszych wątpliwości, ponieważ podtrzymujące dziecięce parkowe ławeczki podparcia w kształcie niedźwiedzi są poobijane, a drewniane schody w domach — pomalowane na zielono. Miejsce akcji to mieszkanie w dwupiętrowym budynku, tym, „co stoi nad samą wodą”.

Pisarz uprawdopodobnia zawartość treściową omawianych dramatów, celowo manifestując swój związek z opisywanymi miejscami wydarzeń, znajomość z prototypami niektórych postaci, z mieszkańcami wsi lub miasta, gdzie obecnie mieszka i pracuje. W cytowanym fragmencie eseju o swoim warsztacie dramaturgicznym Kolada zaznacza, że chcąc umieścić bohaterów w konkretnej przestrzeni, udaje się tam, by ją zobaczyć na własne oczy, jak np. wojskowe miasteczko w sztuce *Odejdź-odejdź*, opisane bez pominięcia najdrobniejszego szczegółu, czy zakład produkcji cegły w Kamiensk-Uralsku — element składowy przestrzeni w dramacie *Trzech Chińczyków*. Wielce znacząca uwaga pisarza, że nigdy nie tworzy gotowego planu mającego powstać utworu, nie zna rozstrzygnięcia akcji, a wszystko układa się dopiero w ostatnim momencie, zdaje się kolejny raz potwierdzać związek jego sztuk z realnym życiem. Proces komponowania dramatu odtwarza bowiem żywiołowość życia, które nie zmierza w określonym z góry kierunku,

a rozwiązań składających się na nie wydarzeń i problemów nie da się wcześniej przewidzieć. W tym kontekście wyjaśnia się ostatecznie rola prowadzonej w tekstach odautorskich rozmowy i gry z odbiorcą. Ich zadaniem, wbrew pozorom, nie jest sugerowanie, że twórca porusza się w świecie fikcji, nad którą ma władzę absolutną, lecz podkreślenie, że pokazuje życie autentyczne, wymykające się spod kontroli i nie dające się ująć w tradycyjne formy. Pół żartem, pół serio Kolada powie w epilogu jednoaktówki *Żółwica Mania*, że nie ma pojęcia, co będzie dalej z jego bohaterami: „skąd mam wiedzieć, przecież nie jestem Panem Bogiem?” Finały jego sztuk nie podają rozwiązań zdecydowanych i ostatecznych, choć z przebiegu akcji można wywnioskować, że nic już ciekawego się nie zdarzy i niewielkie są nadzieje, by zarejestrowane przez autora spotkanie miało się jeszcze kiedyś w życiu bohaterów powtórzyć w jakimkolwiek wariancie. Zakończenie jest otwarte, nic się nie rozstrzygnęło, nic nie zostało postanowione — jeszcze coś się może wydarzyć, tak jak w życiu, o którego biegu nic pewnego nie wiemy. I chyba tylko to świadczy o optymistycznym wątku w smutnych i mrocznych sztukach Kolady. Według krytyków jednak dramaty jego są w swej wymowie, mimo panującej w nich przygnębiającej atmosfery, bardziej optymistyczne niż pesymistyczne (Iniachin, Salnikowa, Kukulin i inni). Nie można się z tym zgodzić do końca, ponieważ pewne jaśniejsze motywy w analizowanych sztukach wynikają ze współczucia dla bohatera, zwrócenia uwagi na jego bogactwo duchowe, na jego usilne starania o pozyskanie drugiego człowieka, o czym też wspominają badacze i krytycy. Wszystko to Walenty Piłat w przywoływanych tu publikacjach trafnie określił mianem wartości humanistycznych.

Ogólna tonacja dramatów Kolady jest pesymistyczna w takim stopniu, w jakim może być utwór traktujący o problematyce życia i śmierci, stawiający pytania o sens bytu, celowość ludzkiej egzystencji, eksponujący samotność człowieka we współczesnym świecie. Obojętność świata wobec jednostki ludzkiej nie napawa bohaterów Kolady optymizmem i nie daje im żadnych nadziei, skłania do stawiania odwiecznych pytań o to, co będzie po śmierci. Uważny wgląd w rozbudowane didaskalia, obszerne przedmowy i zakończenia upewnia co do tego, jaki jest nastrój dramatów Kolady i jak należy odczytać ich przesłanie. Bardzo sugestywne, liryczne, ekspresyjne, nostalgiczne i smutne teksty odautorskie nie pozostawiają żadnych wątpliwości, na jaką „nastrajają nutę”. Te specyficzne utwory w utworze już przed lekturą dramatu, który poprzedzają, kształtują postawę czytelnika, budzą w nim refleksję nad tym, co już przeczytał, i wprowadzają w atmosferę właściwej treści sztuki. Przykładem jest wstęp do dramatu *Manekin*, opowiadanie o śmierci przed *Słomkowym kapeluszem*, monolog poetycki „Mój Świat” przed *Polonezem Ogińskiego*, rozmowa z odbiorcą poprzedzająca jednoaktówkę *Żółwica Mania*, „szare” opisy prowincji w sztukach: *Odejdź-odejdź*, *Trzech Chińczyków*, *Głupców ustawia się według wzrostu*, *Mierniczy*, *Mewa zaśpiewała...* i in-

nych, jesienne etiudy przed utworami: *Kurza ślepotą, Perski bez, Odludne nasze morze...*, by nie wspomnieć o przygnębiających opisach „chruszczówek” i „komunałek” oraz nie budzących cienia nadziei epilogach o złudności marzeń o lepszej przyszłości i „niebie w diamentach” (*Papuga i miotły, Trzech Chińczyków, Odejdź-odejdź*).

Teksty odautorskie jako miniatury o charakterze całościowym zbudowane są, co warto odnotowania, tak samo jak dramaty, oparte są na tych samych elementach konstrukcyjnych, co znacznie ułatwia odbiór sztuki i zawartych w niej sensów. Podstawą ich struktury jest gra, która w zasadzie rozpoczyna się już we wstępach, na niej osnute są też didaskalia, przynajmniej większość z nich. W dywagacjach Kolady, jak i w jego sztukach, pierwiastek komiczny łączy się z tragicznym, żart z powagą, zabawa i gra prowadzi do szczerych wynurzeń, dominuje też język nienormatywny, występują wspomnienia, rozważania o życiu i śmierci, a pozytywne akcenty wyrażane są w snach (*Proca, Klucz do Lörrach* i inne), mirażach, tworzonych naprędce mitach. Na odnotowanie zasługuje w tym miejscu niezwykła konsekwencja, z jaką Kolada realizuje w jednym utworze najdrobniejsze nawet motywy, tematy, problemy, których zadaniem jest wspomaganie wątku głównego. I w tej dziedzinie nie da się podważyć decydującej roli wszystkich wariantów tekstu odautorskiego.

W dramacie *Słomkowy kapelus*z wiodący motyw śmierci pojawia się już w rozmyślaniach wstępu. Przypominają go epizodyczne wypadki i wypowiedzi trzeciorzędnych postaci — w domu, gdzie mieszka Wiktor, trwają przygotowania do pogrzebu, o śmierci mówią stale wszędybyskie staruszki. W *Baśni o martwej królownie* nieustannie przewija się temat pragnienia bohaterki, by ktoś uwiecznił jej życie, opisał samotne zmagania z losem. Wspomagającym motywem są częste nawiązania do wierszowanej baśni Puszkina pod tym samym tytułem co sztuka. Jej bohaterka ciągle usiłuje „przeciwczyć” pozycję leżącej w grobie królowny, nosząc się z myślą o samobójstwie. Aluzje do cudzego tekstu, konstruujące dramat, kończą się upamiętnieniem Rimmy-królowny w utworze Kolady. Opowieść „Mój Świat” z *Poloneza Ogińskiego* w różnych wariantach powtarza Tania, dla której zawalił się jej własny świat zapamiętany z okresu beztroskiego dzieciństwa i lat młodości. W dramatach o życiu aktorów, poczynając od wstępnych uwag autorskich konsekwentnie aż do samego końca akcji, stosowana jest terminologia związana ze sceną, przedstawieniem i grą, której złożoność najlepiej podkreślają utwory o tej właśnie tematyce. W dłuższej przedmowie do sztuki *Grupa entuzjastów* Kolada tak oto wprowadza jedną z postaci;

Ей 25 лет, молодая и чернявенькая, все вскрикивает чего-то не по поводу и восторгается — девочку играет в жизни. (А ведь уже далеко не девочка. Ну ладно).

III, s. 124

Z tych kilku słów nietrudno wywnioskować, jak będzie kreowana postać młodej aktorki i jak należy ją zagrać, a jej zaskakujące wypowiedzi na temat teatru w tekście dramatu znajdują wyjaśnienie już w autorskim wstępie. Wtrącona w nawiasie uwaga pisarza podkreśla, poza wieloma innymi funkcjami, osobiste zaangażowanie Kolady w opisywane sytuacje, udowadniając po raz kolejny, że to jego świat, który kocha i który jest dlań lekarstwem.

Niekonwencjonalne teksty odautorskie, potwierdzające uczestnictwo Kolady w świecie jego sztuk i ich bohaterów, są dla pisarza nie tylko terapią, zapomnieniem, oczyszczeniem. Są artystyczną formą kontaktu z zagubionym i samotnym człowiekiem naszych czasów. Wyjaśniają reguły tego kontaktu, jego zasadność i sens. Stanowią dla odbiorcy, krytyka i aktora zaproszenie do uczestnictwa w terapii, grze, życiu i trwaniu.

Rozdział V

W grze z cudzym tekstem

Там, в Академии, в тишине и сы-
том спокойствии, я прочитал всего Че-
хова¹

Мне нравится один сюжет — из
Трамвая „Желание” [...]. Я этот сюжет
раз десять писал и он мне нравится все
больше и больше, [...].²



Obcy tekst służy Koladzie, podobnie jak inne elementy struktury jego sztuk, do wyrażania ich najważniejszych sensów i znaczeń oraz do realizacji różnych innych jego pisarskich zamierzeń. Nawiązania do klasyków literatury i dramatu to także swego rodzaju maska, gra i zabawa, która wszakże kryje głębokie podteksty. To również środek ułatwiający charakterystyczne dla twórczości pisarza połączenia żartu i powagi, komizmu i tragizmu, niskiego i wysokiego, poezji i prozy. Kolada posługuje się aluzją, cytatem i innymi sposobami wykorzystania obcych tekstów jako znawca literatury i teatru, wielbiciel twórczości wielu rosyjskich i zagranicznych pisarzy, pośród których dorobek Czechowa i Tennessee Williamsa budzi jego największe emocje. Wszelkie odniesienia do tych koryfeuszy światowej dramaturgii mają charakter poważny i nie ograniczają się jedynie do drobnych aluzji. Poza tym w dramatach Kolady przewijają się reminiscencje z dzieł autorstwa takich pisarzy i poetów, jak: Puszkina, Lermontowa, Gogola, Dostojewski, Tiutczew, Gorki, Szekspir.

U niektórych postaci, jak już nadmieniałam, powoływanie się na znane utwory, cytowanie ich fragmentów, zwłaszcza przekręcanie słów i zwrotów jest celową manifestacją swobody własnego języka, jego niezależności od

¹ Н. Коляда: *На Сахалин* — [http:// www.koljada.uralinfo.ru/Files/htm](http://www.koljada.uralinfo.ru/Files/htm), s. 2.

² Тот же: *Ответы на вопросы одной симпатичной, но настырной журналистки из города Е.*, s. 3 — <http://www.koljada.uralinfo.ru/Files/htm>.

wszelkich literackich konwencji, usankcjonowanych tradycją obowiązujących norm. Ta zabawa z obcym tekstem tak samo ma zwrócić na nich uwagę jak posługiwanie się leksyką nienormatywną, dziwacznymi neologizmami i niecenzuralnymi słowami. To też gra językowa stanowiąca najważniejszy przejaw karnawałowych zachowań bohaterów. Posługiwanie się obcym tekstem brzmi w ich ustach śmiesznie, anegdotycznie i czasem taką funkcję ma w zamierzeniu autora spełniać. Najczęściej wszakże słowa z dzieł wielkich pisarzy czy poetów w sytuacji wypowiadającej je postaci stają się gorzką ironią, której celem jest podkreślenie marności i bezsensu egzystencji. „Выхожу один я на дорогу” powie Maksym (*Klucz do Lörrach*), zapowiadając w ten sposób zamiar wyjścia z domu, ale nie ma to nic wspólnego z humorem, raczej z ironią, zważywszy fakt, że nikt na niego nie zwraca uwagi i nie traktuje poważnie. Cytat ten może nie tyle sygnalizuje samotność bohatera, ile podkreśla jej wpływ na jego życie, jeśli przypomnieć w tym miejscu sytuację Lermontowa. W kontekście uporczywych pytań o sens istnienia nie wydają się wcale śmieszne wołania zjadliwego Sani (*Mewa zaśpiewała...*), przypominające monologi wewnętrzne Pieczorina: „А зачем я жил?! Для каких целей?” Nawet bezwiedne wykrzykiwania rozkojarzonej Łarisy (*Kurza ślepotą*), parafrazującej dygresję Gogola z *Martwych dusz*: „О, Россия, о, моя родина [...] Куда же ты катишься, куда же ты едешь?”, mówią same za siebie, jeżeli pomyśli się tu o negatywnych skutkach przemian po obaleniu starego systemu, zwłaszcza ostre podziały społeczne, destrukcyjnie wpływające na osobowość człowieka i wzmagające jego niezadowolenie z życia. Kolada, co prawda, nie wnika w układy społeczno-polityczne, nie koncentruje się na uzależnieniach swoich bohaterów od dziejących się wydarzeń, jednak nierzadko wskazuje na tego typu związki. Pytanie, dokąd zmierza Rosja, nie jest mu obojętne i w wielu różnych wariantach pojawia się w niejedynej jego sztuce, łącząc się często z pytaniami o cel i sens życia.

Cytowanie i parafrazowanie fragmentów znanych tekstów w pewien sposób uszlachetnia bohaterów, podkreśla wagę ich wewnętrznych rozterek, uwzniośla ich cierpienia, zwraca uwagę na bogactwo świata duchowego, który w świetle karnawałowych zachowań, błazenady i aktorstwa wydać się może niewart większego zainteresowania. Przemawia przeciw temu także swego rodzaju polemika, którą czasami podejmują postacie ze światopoglądem dzieła jakiegoś klasyka. Łarisę oburza analizowane dogłębnie przez Dostojewskiego „jądro ciemności” ukryte na dnie duszy człowieka. Swoich przeżyć i udręk nie kwalifikuje ona jako przejawu czegoś „ciemnego i czarnego”, a opisane przez autora *Notatek z podziemia* wyznania jego bohaterów uznaje za „książkowe”, wymyślone i nie poparte autentycznymi doświadczeniami. Powołując się na Dostojewskiego, Kolada pragnie wskazać, że jego własnym pisarskim zadaniem nie jest zagłębianie się w „jądro ciemności”, przejawiające się w postępach i zachowaniach postaci, lecz dotarcie do czegoś „jasnego” i dobrego

w ich duszy. Toteż Łarisa stale podkreśla swą dobroć, za „dostojewszczyznę” uznając wszystko, co ją otacza.

W traktującym o śmierci wstępie do sztuki *Słomkowy kapelusz* pojawia się nazwisko Raskolnikowa, który jest tu jednym z wyobrażeń śmierci, gdy stanąć może z siekierą pod czyimiś drzwiami. Kolada jednak nie akceptuje rozumienia śmierci, jakie reprezentuje Dostojewski, choć nawiązanie do twórczości wielkiego klasyka literatury wynika na pewno z chęci zwrócenia uwagi odbiorcy na podobieństwo problematyki, która wiąże się z ludzkim cierpieniem, poszukiwaniem prawdy i odpowiedzi na pytania ostateczne, z lękami egzystencjalnymi człowieka, z jego skłonnością do wynurzeń, wyznań i pragnieniem wysłuchania. Szczególnie podobny u obu pisarzy jest sposób kreacji postaci, który polega na ukazaniu w człowieku walki dwóch sił — dobra i zła, miłości i nienawiści — którą ujawniają ekstrawaganckie zachowania³. Bohater Kolady to człowiek schyłku XX wieku, którego warunki materialne, samotność, brak zainteresowania ze strony drugiego człowieka, zagubienie kwalifikują do ludzi „małych”. Są jednak wielcy duchowo, gdy w swoich „chruszczowkach” i „komunałkach” — norach ze sfatygowanymi meblami nadającymi się do wyrzucenia na śmietnik — bronią własnej godności, marzą o lepszym życiu i dręczą się myślami o istocie bytu, podobnie jak Raskolnikow w swym ubogim pokoiku zamykanym na wąty haczyk.

Kolada nie narzuca natrętnie żadnych porównań, wspomni jakby na marginesie jakieś znane nazwisko czy też posłuży się parafrazą obcego tekstu, resztę pozostawiając odbiorcy, który sam zdecyduje, jaki cel ma autorska gra. W posłowie do *Kurzej ślepoty*, opisującym pożegnanie Łarisy i jej wyjazd, czytamy:

Она смотрела в окно, увидела всех их, стоявших на балконе, и подумала...

Что-то такое она подумала.

Что-то промелькнуло в ее голове на секунду, какая-то страшно важная мысль, но так быстро стало мелькать другое за окнами, что она сразу забыла это и стала думать о Москве, о том, что будет...

II, s. 62

Nietrudno wspomnieć przy tej okazji księcia Myszkina i relacje Dostojewskiego o stanie jego umysłu, kiedy błądził ulicami miasta, starając się zebrać myśli, uwikłany w losy innych bohaterów, z którymi przyszło mu się zetknąć po powrocie ze Szwajcarii. W jego głowie też przemknęła ważna myśl, której

³ Na miłość — nienawiść w stosunku do drugiego człowieka jako chwyt stosowany przez Koladę w kreacji osobowości postaci zwraca uwagę W. Piłat w swojej książce: *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*. Olsztyn 2000, s. 135 — 143.

nie zdążył uławić. Niejednokrotnie w tekstach odautorskich Kolada momentami naśladuje sposób narracji właściwy Dostojewskiemu, częściej zaś ten, który cechuje prozę Gogola. Chodzi przede wszystkim o zwracanie się do czytelnika w stylu Rudego Pańki z *Wieczorów na chutorze niedaleko Dikańki*, o gry językowe, o niezwykłą dbałość o detale w opisie miejsca akcji, co ma wpłynąć na prawdopodobieństwo przedstawianych zdarzeń i pomóc w zrozumieniu postaw bohaterów, ich mentalności. Pierwsze zdanie wstępu do dramatu *Baśń o martwej królownie* koresponduje, jak się zdaje, z początkiem opowieści Gogola *Plaszcz*:

Есть на свете одна ветеринарная больница. Приземистое такое здание буквой П,

Итак, в одном департаменте служил один чиновник;

A oto słowa ze wstępu do jednoaktówki *Obraz*:

Ну, вспомнили теперь эту пельменную? Да, да, возле подвального, та рыгалька, тошнелка, Она самая.

Przypominając szczegółowe opisy Gogola, gawędziarski styl Rudego Pańki, który wyjaśniał, jak dojechać do jego domu, są, mającą swoje cele, grą autora z czytelnikiem. Kolada, podobnie jak twórca *Martwych dusz*, poświęca wiele miejsca w swoich tekstach narracyjnych dokładnemu rysunkowi rzeczy mających, wydawałoby się, niewiele wspólnego z wątkiem głównym. W obszernym wprowadzeniu do sztuki *Jedziemy, jedziemy, jedziemy...* nie zadowala go drobiazgowy wręcz opis pokoju, gdzie toczy się akcja, poprzedza go więc nie mniej dokładnym wizerunkiem całego miasteczka, przekazany podobnym do charakterystycznego dla prozy Gogola stylem języka mówionego:

„Городок чекистов” — это там, где квартиры еще до войны были построены и, естественно, построены они были для чекистов, которых тогда много было, [...]. „Городок чекистов” — это дома в самом центре, это высокие потолки, широкие окна и двери, простор, воздух. Но вот только кухонь в этих квартирах нету. [...] А сверху „Городок чекистов” выглядит как „Серп и Молот”. Правда, это пока не проверено, не уточнено, а существует на уровне ОБС (Одна Баба Сказала). [...] Кто его знает, может и правда — „Серп и Молот”.

III, s. 139

Tak samo jak wielki mistrz karykatury i groteski, Kolada zwraca uwagę na detale, również na te nie pasujące do opisywanego wnętrza, ale obdarzane konkretną symboliką, jak np. portret Hemingwaya, który „nie wiadomo, w jaki sposób znalazł się” w mieszkaniu Olgi (*Murlin Murlo*), pełnym

doniczkowych kwiatów, suszonych ziół, dojrzewających na oknie pomidorów oraz różnych niegustownych drobiazgów. Przypomina się tu zaniedbany pokój Pluszki, a w nim obraz przedstawiający tonących żołnierzy. Wisi obok płótna z martwą naturą i nie pasuje do rupieciarni, choć jego metaforyka ściśle wiąże się z upadkiem duchowym bohatera.

Stosowana szeroko i wszechstronnie w twórczości Gogola fantastyka, określana mianem niefantastycznej, jako niekonwencjonalny chwyt w ukazywaniu rzeczywistości nie jest też obca utworom Kolady. Sposób kreacji ich świata przedstawionego nazwano swego czasu realizmem fantastycznym, co pisarz skomentował:

Niedawno ktoś nazwał moje spektakle „realizmem fantastycznym”. Spodobało mi się to określenie, bo chyba trafnie określa stan faktyczny. Nie znoszę „życia codziennego” w teatrze, a tak właśnie przeważnie wystawia się moje sztuki. U mnie nie ma codzienności, jest chyba coś innego.⁴

Nie można wzbić się w powietrze za pomocą skrzydeł z kartonu, jak czyni to bohater jednoaktówki *Dwumian Newtona*, czy być tak zdesperowanym jak kobieta z monologu *Dziewczyzna moich marzeń* i skarżyć się do słuchawki telefonicznej w nadziei usłyszenia jakiegoś głosu. Nieprawdopodobne są spacer-y zmarłego Walerki między żywymi (*Mewa zaśpiewała*) oraz nierealny jest jesienny pejzaż nagle zmieniający się w „kwitnący na całym świecie biały bez”, a w finale dramatu *Murlin Murlo* nadchodzący upragniony przez główną bohaterkę koniec świata, nie mówiąc już o zółwiu, zwracającym się ludzkim głosem do skłóconych małżonków. Fantazję stanowi ucieczka nosa z twarzy majora Kowalowa, co nie znaczy, że cała reszta opowiadania Gogola to fikcja. Podobnie rzecz się ma z dramatami Kolady, roztaczającymi przed widzami i czytelnikami autentyczne obrazy z życia człowieka schyłku XX wieku. Jeżeli niektóre zachowania jego bohaterów wydać się mogą dziwne, ekscentryczne, zaskakujące i niemożliwe, jak sądzą niektórzy krytycy, to niech te wątpliwości rozwieje przykład *Martwych dusz*. Skup zmarłych, lecz nie wycofanych jeszcze z rejestru chłopów wydaje się fantazją, dziwactwem, ale zawsze znaleźć się może jakiś Cziczikow, dla którego stanie się pomysłem jak najbardziej realnym, nowym sposobem na życie. Jest na tyle fantastyczny, na ile prawdziwy. Rzecz polega na autentyczności całej oprawy pomysłu, na prawdziwości opisanego bez ogródek aparatu biurokratycznego carskiej Rosji. Dla Kolady ważne są realia życia, a jeszcze większe znaczenie przywiązuje do prawdy o człowieku, której dociec można wieloma różnymi sposobami

⁴ *W moich sztukach nie ma czerni*. Z Nikolajem Koladą rozmawia Jerzy Czech. „Nowa Dramaturgia Rosyjska” 2000, nr 3, s. 20.

artystycznego przekazu. Pisarz niejednokrotnie przedstawiał w wywiadach i esejach dewizę swojej twórczości:

Главное в пьесах, в театре, я думаю, то с какой искренностью автор раскрывает своих персонажей, а, стало быть, и раскрывается сам. Вот это вот „ковыряние в кишках”, что ли, мне кажется самым интересным: способность, желание, умение автора всматриваться пристально-пристально в человека, рассмотреть его, чтобы понять его душу, а стало быть и себя.⁵

By zrozumieć zatem postępowanie, zwłaszcza wzajemne pretensje zebranej na stypie rodziny Walerki, Kolada ożywia go na chwilę, każe mu śledzić przebieg rozmowy, wtrącać się do niej. Ukazując jego samotność w pełnym smutku wołaniu do matki, podkreśla tym samym siłę i wagę tej samotności oraz podaje w wątpliwość iluzoryczne nadzieje człowieka na lepszy byt po kresie ziemskiego życia.

Pierwiastek fantastyczny — występujący w dramatach Kolady w snach, wyobrażeniach, pragnieniach bohaterów, przejawiający się w ukształtowaniu sylwetek niektórych tajemniczych, nierealnych postaci — służy autorowi do wyjaśniania sensów utworu, głównie zaś do zobrazowania ludzkich wyobrażeń o życiu i śmierci oraz zwrócenia szczególnej uwagi na pozytywne strony osobowości człowieka, którego egzystencja mogłaby wskazywać raczej na zupełny upadek jego ducha. Bohaterowie Kolady — „skrzywdzeni i poniżeni” — pragną wznieść się ponad szarzyznę i przyziemność życia, osiągnąć coś znaczącego i ważnego, co symbolizuje myśl o wzniesieniu się nad ziemię, wzbiciu wysoko w obłoki. Często rozmawiają o ptakach, które są w ich pojęciu ucieleśnieniem swobody i wolności właśnie dzięki swej umiejętności latania. W tym kontekście staje się zrozumiała metafora cytowanych przez jednego z bohaterów jednoaktówki *Niunia* fragmentów *Pieśni o sokole* Gorkiego. Wyjaśnia się znaczenie i konieczność wprowadzenia irracjonalnego lotu zakochanej pary ze sztuki *Wiedeńskie krzesło* czy lotu za pomocą „skrzydeł” z kartonu w *Dwumianie Newtona*. Ożywia się wypchana mewa i ulatuje z dekoracji przedsionków teatralnych w dramacie *Teatr*, kiedy występująca tu para dochodzi do porozumienia. Dodać jednak należy, że element fantastyczny, choć pomaga sprecyzować pragnienia postaci, nadać im wielką rangę w ich życiu, podkreślić duże znaczenie dobrych międzyludzkich kontaktów, oznacza także niemożliwość realizacji marzeń. Odzwierciedla również niewiarę w jakąkolwiek rekompensatę po śmierci za nieudane życie, o czym świadczy przykład Walerki czy treść ostatniego i jednocześnie finalnego snu zmarłego już Ilji z dramatu *Proca*, który kończy się nieudowolnieniem i nie przekonuje,

⁵ Н. Коляда: *Ответы на вопросы...*, s. 7.

że obaj bohaterowie spotkają się na tamtym świecie, by kontynuować przerwana za życia przyjaźń. Wszystko może się wydarzyć jedynie w bajce, jak sugeruje Kolada, często posiłkując się motywami baśniowymi, zapożyczonymi mitami i legendami. Ona z *Perskiego bzu* żyje w świecie legendy ze *Starej Izergil* Gorkiego, toteż nagabuje spotkanego przypadkowo mężczyznę, licząc na to, że ktoś wreszcie, jak Danko, poda jej na dłoni swoje serce, a ona odwzajemni mu się tym samym. Parafrazuje więc stale słynny motyw z wczesnego opowiadania autora *Na dnie*, spodziewając się, że dotrze on w końcu do jej nieśmiałego towarzysza. Bohaterki Kolady żyją myślami o księciu z bajki, jak Katia ze *Słomkowego kapelusza* czy Olga z *Murlin Murło*. Pierwsza wyobraża go sobie jako zamożnego „przystojniaka” w czarnym smokingu, czarnym płaszczu do ziemi i, oczywiście, z czarnym „Mercedesem”. Kiedy więc zjawia się odpowiadający temu rysunkowi Aleksander, gotowa jest uwierzyć w realność swoich wyobrażeń i możliwość związku z młodszym od siebie i zupełnie nieodpowiednim dla niej chłopcem. Druga całą nadzieję pokłada w Aleksieju, takim Pieti Trofimowie, człowieku z innego świata, ale rychło okazuje się, że z Czechowowskim bohaterem ma on niewiele wspólnego. Nie mogąc poradzić sobie z ciężarem problemów, kompleksów, przekonuje się, podobnie jak Olga, że wyobrażenia o przyszłości i zmianach w życiu dalekie są od książkowej rzeczywistości, którą stawia wszystkim za przykład.

Zapożyczone wątki baśniowe spełniają czasem w sztukach Kolady funkcję kompozycyjną, jeszcze bardziej zaznaczając nierealność iluzji oraz tragicizm i zarazem śmieszność fałszywej autokreacji bohaterów. Dotyczy to w największym stopniu Rimmy z *Baśni o martwej królownie*, której rzeczywista sytuacja nie przypomina bynajmniej bajki. W Teatrze im. W. Ma-jakowskiego dramat ten w 1993 roku wystawił Siergiej Arcybaszew pod tytułem *Farsa tylko dla dorosłych*⁶. Niczego tu nie było z pięknej baśni Puszkina, potrzebnej Koladzie jedynie do uwznioślenia przeżyć Rimmy, której bogaty pałac, kryształową trumnę i dzielnego księcia zastępuje ciemna i niechlujna lecznica dla zwierząt, sfatygowany tapczan, gdzie kładzie się, by „ćwiczyć swoją śmierć”, oraz nowy znajomy. Maksym, do księcia z bajki zupełnie niepodobny, wzdraga się na myśl o tym, by miał pocałować Rimmę, pijaną i odrażającą, pod brudnym lekarskim fartuchem kryjącą swoje szlachetne cierpienia, marzenia o miłości i przebudzeniu z martwego snu. I kończy się dramat nie tak, jak wierszowana baśń Puszkina. Bohaterka decyduje się popełnić samobójstwo w spędzaną samotnie noc sylwestrową. Krótkie i przypadkowe odwiedziny szukającego jej przyjaciółki Maksyma, który zdo-bywa się z litości na pocałunek „jak brat siostrę”, i obietnica przyjścia

⁶ Л. Аннинский: *Слоистые облака*. „Театр” 1993, № 7; Н. Старосельская: *Паруса без ветра, или Ветер не для парусов?* „Современная драматургия” 1993, № 2.

„po świętach” nie budzą nadziei na wyjście z impasu, nie dają nawet chwilowego zapomnienia, przeciwnie, pogarszają sytuację i odzierają z wszelkich złudzeń.

Kolada nie opowiada bajek i w jego historiach o życiu nie ma miejsca na wskrzeszanie z martwego snu, z odrętwienia i paraliżu, wydobywanie z marazmu. Pisarz wszelkie przemyślenia zostawia odbiorcy. Prowadzi z nim grę, z której ma wywnioskować i rozstrzygnąć, czy motywy baśniowe i irracjonalne splecione z losem głównej bohaterki poświadczają banalną prawdę, że życie to nie bajka, czy ukazują ekstremalną sytuację w życiu człowieka, kiedy jest do tego stopnia złe, że nie pozostaje nic innego, jak tylko pograżenie się w baśniowym świecie, który w wypadku Rimmy przyspieszył jedynie jej tragiczną w skutkach decyzję.

Znane z tradycji literackiej wątki i motywy, aluzje i cytaty z klasyki pogłębiają w dramatach Kolady rozdźwięk pomiędzy rzeczywistością naszych czasów a światem marzeń, iluzji bohaterów i ich mitów o przeszłości. Samotni i zrezygnowani ratują się wyobrazeniami o własnym uczestnictwie w baśniowym świecie i książkowych realiach, podtrzymują siebie na duchu przypomnianiem romantycznych bohaterów, tajemniczych i niezapomnianych postaci literackich. Antonina z dramatu *Mierniczy* wyraża pragnienie spokojnego życia w czystym mieszkaniu, gdzie mogłaby „powiesić na ścianie obraz z Nieznajomą, a o zmierzchu czytać przy świecach wiersze Mandelsztama”. Utrata więzi ze światem beztroskiego dzieciństwa oznacza dla Tani z *Poloneza Ogińskiego* ostateczne wymazanie z pamięci obrazka w rodzaju tego, który opisał Puszkina w *Eugeniuszu Onieginie*: niania z robótką w ręku i Tatiana pisząca przy stole list do Oniegina. W swoich związkach z mężczyznami Łarisa z *Kurzej ślepoty* pragnie miłości, jaka łączyła Romea i Julię. Samotna leciwa pani z *Perskiego bzu* cytuje słynne zdanie Leńskiego: „Любви все возрасты покорны”, a jej znajomy z poczty wyobraża sobie, że na jego ogłoszenie matrymonialne dostanie odpowiedź zaczynającą się, jak list Tatiany do Oniegina, od słów: „Я к вам пишу, чего же боле [...]”. W innych dramatach ucieczce od nędzy egzystencji i uszlachetnieniu własnych przeżyć służą reminiscencje ze smutnego świata liryki Lermontowa i Jesienina.

Zagadnieniem osobnym i bodaj najważniejszym z punktu widzenia problematyki intertekstualnej są w dramaturgii Kolady jej powiązania z dorobkiem twórczym koryfeusza światowego teatru Antona Czechowa. Wynikające z niezwykle wręcz fascynacji twórczością autora *Trzech sióstr*, ale ich podłożem jest bez wątpienia jej wielkość, niepowtarzalność i nie słabnące do dziś oddziaływanie na dramaturgię współczesną. Pojawienie się jego utworów w teatrze otworzyło w dziejach dramatu nową kartę, więcej, nową epokę — epokę współczesnej dramaturgii XX wieku. Czechow jest wciąż obecny na scenach świata, opracowania historyczno-literackie i czasopisma stale przypominają o wszelkich rocznicach związanych z życiem i twórczością drama-

turga, a pytanie, czy skończył się już wiek Czechowa, jeszcze nie jest na czasie⁷. Przeciwnie, pytania, jakie stawia pisarstwo Czechowa, aktualizują się w duszach i umysłach nowego pokolenia, któremu nieobce są rozterki ludzi żyjących na przełomie wieków i wiążących z wejściem w nowe stulecie i nowe tysiąclecie wielkie nadzieje. Po Wiktorze Rozowie, Aleksieju Arbuzowie, Aleksandrze Wołodinie, Aleksandrze Wampilowie, Ludmile Pietruszewskiej i innych wpływy Czechowowskie z nową siłą dały o sobie znać w odradzającym się dramacie psychologicznym dramaturgów „nowej fali”, w szczególnej mierze i w sposób charakterystyczny odzwierciedlając się w twórczości Kolady, o którym mówiono już nieraz, że doczeka się miana Czechowa przełomu XX i XXI wieku. Sam pisarz jest skromniejszy, uznając mistrza za niedościgniony wzór talentu i artyzmu, choć niejednokrotnie pozwala sobie na odmienne zdanie o poruszanych przez obu podobnych kwestiach.

W eseju *Na Sachalin* porównuje swoje wrażenia z pobytu w Niemczech z odczuciami Czechowa, który gościł tam w 1904 roku. Buduje ów esej-szkic na podstawie cytatów listów pisarza do żony i swoich spostrzeżeń, czasem bardzo zbliżonych do uwag Czechowa, innym razem zasadniczo od nich różnych. Wynika to nie tyle z subiektywności podejścia do otaczającej rzeczywistości, ile z realiów czasów, w jakich przyszło obojgu dramaturgom żyć. Obaj dostrzegli wartość tego, co w Niemczech nie zmienia się od lat — porządku, ładu, czystości, ciszy, spokoju i dostatku. Koladzie wszystko to zapewniło komfort pracy i bytu. Ostrożny był, w przeciwieństwie do Czechowa, w ocenie sposobu bycia, zachowania i zwyczajów Niemców. Wybór jednak tych fragmentów listów autora *Wiśniowego sadu*, które mówią bez ogródek o niemieckim braku smaku, szczególnie w ubieraniu się, mówi za siebie. Czechow uważał podejście Niemców do Rosjan za poprawne, natomiast Koladę drażniły nieuzasadnione stereotypy w niemieckiej ocenie życiowych postaw Rosjan. Niemniej był ogromnie zadowolony ze swojego pobytu w Niemczech, zwłaszcza ze współpracy z teatrami, ze zdobytych nowych doświadczeń oraz, co najważniejsze, z niezwykłego i budującego kontaktu z pisarstwem Czechowa. Właśnie w tym kraju przeczytał wszystkie jego dzieła, a o swoich wrażeniach z lektury napisał:

И это было — прекрасно, это было, наверное, самое большое потрясение вообще в моей жизни: я разговаривал с Чеховым, я видел сны по сюжетам его рассказов. Какой он поразительный писатель, какое счастье читать Чехова, какая гордость, извините за пафос, да, гордость вдруг в душе появляется, когда так, на Западе читаешь Чехова [...].⁸

⁷ A. Кузничева: *Кончился ли „век Чехова“?* „Театр” 1993, № 3.

⁸ Н. Коляда: *На Сахалин...*, s. 2.

Zgodził się później bez wahania wcielić w postać Czechowa w przygotowywanym według książki *Wyspa Sachalin* spektaklu w Deutsche Schauspiel Haus w Hamburgu. Czechow staje się od tej pory jeszcze większą pasją Kolady. Najsilniej oddziałał na niego w Niemczech niezwykle nastrój panujący w sztukach Czechowa — tęsknota za latami dzieciństwa i młodości, żal z powodu zmarnowanego życia, nadzieje związane z wyjazdem dokądś, porzuceniem nieciekawego miejsca pobytu i marzeniem, by zrobić coś dla przyszłych pokoleń. W tę nostalgiczną atmosferę doskonale wpisała się jego własna tęsknota za krajem. Poddając się jej przemożnemu wpływowi, przełał wszystkie swoje ówczesne przeżycia na treść dramatu *Polonez Ogińskiego*, który zaczął pisać w Hamburgu. W eseju *Na Sachalin* zaznaczył: „И все монологи главной героини про Россию, вся моя ностальгия, слезы мои — все в этой пьесе.”⁹ To tę sztukę poprzedza monolog „Mój Świat”, w którym najmocniej zabrzmiało wyznanie pisarza o nierozzerwalnym związku ze światem swych dzieł, o utożsamieniu się z ich bohaterami marzącymi o lepszym życiu. W konfrontacji z sytym Zachodem Rosja wydała się Koladzie jeszcze bardziej niezastąpiona, piękniejsza, a powrót do ojczyzny stał się dlań wydarzeniem upragnionym, co szczegółowo opisuje w omawianym eseju. Podobne odczucia ma Tania, której euforia znika jednak po dłuższym kontakcie z rzeczywistością, jaką zastała po powrocie z Ameryki do domu swojego dzieciństwa, gdzie zamierzała rozpocząć nowe życie. Jej przyjazd do Moskwy będzie niestety, jak sugeruje już sam tytuł utworu, pożegnaniem z ojczyzną, pożegnaniem ostatecznym.

Dziewięćdziesiąt lat dzieli powstanie *Poloneza Ogińskiego* od publikacji *Wiśniowego sadu*, którego treść, zwłaszcza zaś nastrój, związany z powrotami, pożegnaniami, utratą w życiu najważniejszych punktów oparcia, ale też z nadzieją na przyszłość, zainspirowały Koladę do napisania sztuki poruszającej podobne tematy i oddającej takie same nastroje, bliskie w tym czasie również jemu samemu. Obie sztuki dzieli jednak inna rzeczywistość, w dziele Kolady jest nią koniec XX wieku. Toteż Tanię łączy z Raniewską jedynie sentymentalna interpretacja zdarzeń z przeszłości, nieustanny płacz, rozrzewnienie i rozczulanie się nad przedmiotami przypominającymi jej najlepsze lata pobytu w rodzinnym domu, a z Anią radość z powodu spotkania z człowiekiem, z którym niegdyś wiązała wielkie nadzieje. Dima jednakże w niczym nie przypomina szlachetnej postaci Pieti Trofimowa, choć swój obecny stan i nędzną egzystencję zawdzięcza nie tylko sobie, lecz czasom, w jakich przyszło mu żyć. Również dawne, obszerne i bogate, a teraz zniszczone i przemienione w zagraconą „komunałkę” mieszkanie nic wspólnego nie ma z posiadłością Raniewskiej i wiśniowym sadem. Nie minęło wprawdzie owych Czecho-

⁹ Tamże, s. 6.

wowskich dwieście—trzysta lat, po których miało nadejść „wspaniałe” życie dla wszystkich, lecz nikt jeszcze nie słyszy „kroków szczęścia”, o których zbliżaniu się przekonywał Pietia Trofimow. Rosja nie stała się wiśniowym sadem, a „ludzkość nie zdążyła ku wyższej prawdzie, ku najwyższemu szczęściu, jakie tylko jest na ziemi możliwe”. Słowa Tani: „[...] придет большая любовь на земле, и все будут счастливы. Я верю. Вся Россия станет садом — вишневым, яблоневым садом”, pozostają zatem tylko pozbawioną przekonania i entuzjazmu parafrazą podniosłych wypowiedzi bohaterów Czechowa. Bohaterowie Kolady dawno utracili wszelkie nadzieje, żyjąc wspomnieniami i lękiem przed przyszłością. Dreszcz ufego, pełnego optymizmu oczekiwania na to, co się może stać, marzenia o lepszym jutrze, jakie może przynieść upragniona przez Irinę i Tuzenbacha praca, pozbawiają dramaturgię autora *Trzech sióstr* nastroju przygnębienia, mroczności i beznadziejności, tak charakterystycznego dla sztuk Kolady. Podniosłość, wiara, pozytywne nastawienie do otaczającego świata, towarzyszące tęsknotom i pragnieniom Czechowskich postaci, ich szlachetność, przyzwoitość sprawiają, że nawet w motywie zmarnowanego życia i utraconej młodości nie kryje się pesymizm. W dramatach Kolady jedynym przejawem „jasnych” chwil w życiu bohaterów są tylko wspomnienia, najczęściej z dzieciństwa i młodości, czasem z dawnego, lepszego nieco życia spędzonego z rodziną. W utworach Czechowa postacie żyją przyszłością, radując się nawet z tego, że ich trud wyda owoce dopiero za setki lat.

Obaj pisarze tworzą u schyłku i na przełomie stuleci, w okresie nasilonych nastrojów dekadencckich, rosnącego poczucia zagrożenia kataklizmami, trwóznego oczekiwania na przemiany dziejowe, bardziej konsekwentnie stawianych pytań o sens ludzkiej egzystencji. Na granicy XIX i XX wieku sprawy te wyglądały nieco inaczej niż teraz. Rosja znajdowała się na progu zdecydowanych przemian, których nadejście zwiastowało wiele symptomów, zaostriżył się problem inteligencji i jej roli w historii narodu rosyjskiego. Dramaty Czechowa w pełni oddają atmosferę oczekiwania, a ich bohaterowie niezmiernie przejmują się losami swego kraju, kierując się w wyborze właściwej drogi życia ustalonym systemem odwiecznych uniwersalnych wartości, których kryzys odczuwa ludzkość naszej epoki. Na przełomie XX i XXI stulecia jest już po zmianach, wszyscy są zmęczeni oczekiwaniami, zagubieni w chaosie współczesności. Człowiek współczesny jest na rozdrożu i w sytuacji, kiedy nie wiadomo, czym kierować się w dokonywaniu wyborów, których wielość przeraża możliwości ludzkie. Dlatego bohaterowie Kolady lękają się przyszłości, rozdrażnieni nadmiarem nie rozwiązanych problemów, pasmem niepowodzeń i samotnością. Kolada, podobnie jak Czechow, nie precyzuje odpowiedzi na pytanie, jak ma wyglądać inne życie. Wskazując na wszelkiego rodzaju nieprawidłowości, na ludzkie cierpienia i poszukiwania bratniej duszy, nie przedstawia wzoru normalnego życia; zastanawia się, czy jest ono w ogóle

możliwe w dzisiejszych czasach. Każdy jego dramat na swój sposób prezentuje jakieś życie, na które skazani są bohaterowie. Z braku innych możliwości i szans muszą je zaakceptować. Trudno zatem zgodzić się do końca ze zdaniem krytyków, że mimo swej szarości i mroczności sztuki Kolady kryją jakieś nadzieje na lepsze jutro. Wydaje się, iż rozwiewa je wypowiedź Andrieja, jednej z postaci z dramatu *Klucz do Lörrach*:

Спрятаться, сбежать... Я хочу жить в какой-нибудь тихой заводи, в тине, в болоте [...] где мир, покой, радость и счастье от маленьких, ничтожных, ничтожнейших событий, но прекрасных в своей ничтожности. Я видел на карте один такой городок, [...] между Швейцарией и Францией — все в двух шагах, и называется райцентр этот: Леррах... [...]. Я так жил бы, жил и ничего не видел бы, [...] леррахчане живут спокойно, едят, пьют, смотрят телевизор, живут тихо и мирно, и никто никого за глотку не берет [...]. Я жил бы в тишине, в мире, в Леррахе [...] не зная этого вашего вонючего русского самоедства [...] придинок бессмысленных [...] когда говорят одно, а думают другое, а делают третье.¹⁰

O izolacji od świata słyszy się dzisiaj często, a kojarzy się ona każdemu przeważnie jako zamknięcie się w niewielkim domu, w zaciszu małego miasteczka, właśnie gdzieś w Szwajcarii, jako ucieczka od samotności w tłumie do samotności odczuwanej mniej dotkliwie i boleśniej, by w spokoju i ciszy zapadłego zakątka dokończyć żywota. Lörrach zyskuje więc rangę symbolu, który oznacza ciszę i spokój ducha, zapomnienie i oderwanie się od bezdusznych i obojętnych na ludzkie cierpienia współczesnych czasów. Nawiasem mówiąc, w mieście Lörrach mieszkają rodzice poznane go w Niemczech, a obecnie bardzo zaprzyjaźnionego z Koladą Aleksandra Kahla, tłumacza najnowszej rosyjskiej dramaturgii. Pisarz odwiedził tę miejscowość, jak również leżące niedaleko od niego Badenweiler, gdzie zmarł Czechow.

Koladę i Czechowa zbliża opiewanie, wierne rejestrowanie nastrojów końca wieku, natomiast różnią ich zasadniczo wyrażane ustami bohaterów zapatrywania na temat przyszłości Rosji i ludzkości, co wynika z odmienności epok. Choć urzeczony twórczością autora *Wujaszka Wani*, Kolada podejmuje z nim swego rodzaju polemikę — jego bohaterowie nie pocieszają się nadzieją na „piękne” życie za dwieście lat; zniechęceni do życia i pełni rozpaczyny odizolowują się od świata i całkowicie pogrążają w marazmie. Charakterystyczne dla finałów sztuk Czechowa są słowa w rodzaju: „chce się żyć”, „życie nasze jeszcze się nie kończy, będziemy żyć” (Olga z *Trzech sióstr*), „będziemy

¹⁰ Тот же: *Ключи от Лерраха*. „Современная драматургия” 1994, №2, s. 12.

pracować dla innych”, „będziemy żyli” (Sonia z *Wujaszka Wani*). W dramatach Kolady natomiast występują w zakończeniu pełne bólu i niemocy wołania do Boga, prośby o koniec świata, nieprzekonujące pocieszenia, że „jakieś tam życie będzie”, „coś i tak się będzie dziać”, „coś tam będzie”.

W utworach Kolady wszystko dzieje się inaczej niż u Czechowa, choć aluzje do twórczości wielkiego klasyka dramatu są zamierzone, bardzo wyraźne i czytelne. Porównanie sztuki *Klucz do Lörrach z Wiśniowym sadem* może wywołać ironiczny uśmiech, bo przyjazd prymitywnej i prostackiej Luby do odziedziczonej po mężu ogromnej starej „dacz” pełnej różnych ludzi (jak u Czechowa), skłóconych z życiem i zgorzkniałych, w niczym nie przypomina oczekiwanego i wręcz podniosłego przybycia zakochanej w swej wiejskiej posiadłości Raniewskiej i witających ją ciepło stęsknionych domowników. Pogardliwie spoglądający na innych, ambitny i stawiający wobec życia duże wymagania stróż domu Andriej poprzestaje jedynie na szukaniu klucza do Lörrach, toteż w żadnym razie nie może mieć wiele wspólnego z entuzjastycznie patrzącym w przyszłość Pietią Trofimowem. Pasierbicy Luby — pozującej na wielką pisarkę nawiedzanej grafomance — która powtarza ciągle ten sam wers z Puszkinińskiego *Czarnego szala*, ale gotowa jest zrobić wszystko, by wkraść się w łaski nielubianej macochy, daleko do szlachetnej Ani i cytującej w zadumie pierwsze zdania *Rusłana i Ludmiły* Maszy z *Trzech sióstr*. Można tu mówić raczej o karykaturze sytuacji z *Wiśniowego sadu*, ale jakakolwiek krytyka postaci z własnych sztuk jest Koladzie całkowicie obca. Źródła wszelkich wykrzywień ludzkiej osobowości, jak sugeruje pisarz, nie należy szukać tylko w samym człowieku, winę ponosi system, który skazał ludzi na taką, a nie inną egzystencję. Mimo swej drapieżności i przebojowości Luba nie może odnaleźć się w nowych czasach, nie potrafi postąpić tak jak Gajew, który od dawna zaplanował wykorzystanie terenu wiśniowego sadu. Uwolniona spod tyranii męża, ale nadal samotna, nierozumiana i nikomu niepotrzebna każe się zamknąć w domu, a klucz włożyć pod wycieraczkę, aby, jak powie, mógł dostać się do niej zmarły, niegdyś nienawistny jej małżonek. Jak Firs symbolizujący odchodzącą w przeszłość epokę, tak i ona zostaje w mrocznym budynku — pozostałości po dogorywającym systemie — który kojarzy jej się ze wszystkim co najgorsze, a z którym jednak nie umie zerwać ostatecznie. Nie wiadomo też, dokąd udali się jej niedawni współbiesiadnicy, bo tak samo jak ona znaleźli się na rozdrożu, nie potrafiąc już niczego w swoim życiu zaplanować. Uzależnieni od otaczającej rzeczywistości znaleźli się w sytuacji bez wyjścia i, w przeciwieństwie do bohaterów Czechowa, nie mają już na co liczyć. Są godni współczucia, tym bardziej że na dnie ich duszy drzemie wiele dobrego, co Kolada stara się wydobyć, i dlatego postaci z jego dramatów tylko pozornie mogą uchodzić za karykaturalne wcielenia Czechowskich bohaterów. Nie można zgodzić się z tymi krytykami twórczości Kolady, którzy usiłują udowodnić, że jego fascynacja

pisarstwem autora *Mewy* przerodziła się w nieudolne odtwarzanie mitycznych już dziś postaci z jego sztuk¹¹.

Kolada zbyt dobrze zna twórczość swojego ulubionego pisarza, za bardzo jest nią poruszony, przejęty, by drwić z niej czy ślepo naśladować. Gra zatem w wyraźne i prowokujące z niej cytaty oraz aluzje do niej mają podkreślić, że Czechowa nie da się naśladować czy podrabiać, można jedynie poddać się klimatowi jego dzieł, panującej w nich atmosferze i niepowtarzalnemu nastrójowi. Koladę z Czechowem łączy życie na przełomie wieków, determinującym specyficzne zachowania i postawy ludzkie, dzielą zapatrywania na temat przyszłości. Kolada bowiem tak przemyślał strategię swych sztuk, aby pokazać, że życie nie zmierza w kierunku, jaki wyobrażali sobie bohaterowie Czechowa, a „piękne i wspaniałe” życie za dwieście lub trzysta lat nie wydaje się na razie możliwe. To nie tyle sugestia o charakterze polemicznym, ile smutna refleksja wynikająca z niepokojących zjawisk w otaczającej rzeczywistości, zdających się sugerować, iż wszelkie nadzieje na czasy powszechnej szczęśliwości są daremne.

Zanim jednak bohaterowie Kolady wyzbędą się złudzeń, w skrytości ducha marzą o zaczęciu wszystkiego od nowa. Najczęściej pragną wyjazdu z głuchej prowincji do większego miasta stwarzającego, w pojęciu zarówno Czechowskich, jak i Koladowskich bohaterów, większe szanse na zmiany, wyjście z impasu i duchowego załamania. Dlatego wołanie trzech sióstr „do Moskwy!” odbija się szerokim echem w twórczości Kolady, w której wszyscy chcą gdzieś wyruszyć, zwłaszcza w towarzystwie kogoś zapewniającego oparcie w trudnych chwilach życia. Pragną tego Olga i jej siostra z *Murlin Murlo*, licząc na sublokatora Aleksieja, który roztoczył przed nimi wizję pięknego, wyczytanego wszakże z książek, świata. Zabrakło mu konsekwencji i entuzjazmu Pieti Trofimowa; pokonany słabością okazał się raczej Rudinem, Rudinem lat osiemdziesiątych XX wieku. Uciekł więc, lecz nie omieszkał przedtem wykorzystać Olgi, której nie tak dawno prawił kazania o moralnym życiu. Katii z dramatu *Słomkowy kapelusz* wystarczy miasto Czita, gdzie wszakże chciałaby pojechać w towarzystwie kochającego człowieka. Do Moskwy pragnie dostać się Tola z *Kurzej ślepoty*, licząc w tym względzie na Łarisę. Ludmiła z *Odejdź-odejdź* czeka, aż ktoś się odezwie na jej ogłoszenie matrymonialne i zabierze ją jak najdalej od zniszczonego mieszkania i głuchej miłośnicy tonącej w błocie, gdzie jedyną, lecz wątpliwą atrakcją są żołnierze z pobliskich koszar. Istotnie, nasuwające się porównanie owych koszar z *Odejdź-odejdź* i żołnierzy uwodzących miejscowe dziewczęta do kontaktów towa-

¹¹ Л. Лузина: *Осталось только застрелиться?* „Театр” 1994, №7—8; Н. Агишева: *От Чайки к интердевочке*. „Экран и сцена” 1996, № 44; Г. Ситковский: *Раневская из Нью-Йорка*. „Независимая газета” 1998, от 31 октября; Н. Пабауская: *Обращение Чайки в Курицу*. „Вечерний клуб” 1999, № 7.

rzyskich sióstr Prozorow z wojskowymi ze stacjonującego w mieście pułku może wywołać tylko śmiech. Zważyć jednak należy, że zmieniły się czasy, a z nimi warunki życia. Nie zawsze są to zmiany na lepsze, a prowincja rosyjska, gdzie niegdyś dusiły się Czechowowskie siostry, stała się gorsza, jeszcze bardziej gnuśna, szara i przygnębiająca. Ludzie tam żyjący nie mają ambicji sióstr Prozorow, próbują walczyć jedynie o przetrwanie, ich dążenia są bardziej przyziemne, choć jak one marzą o prawdziwej miłości, przyjaźni i zrozumieniu.

Inaczej należy też odbierać cechującą bohaterów z dramatów obu pisarzy tęsknotę za odchodzącą w zapomnienie starą epoką, za latami dzieciństwa i młodości. Żegnać czasy szlacheckich gniazd to zupełnie coś innego niż rozczarowanie rzeczywistością powstałą po upadku systemu totalitarnego. Ciężar okresu przejściowego każe wspominać z nostalgią „błogie” lata, gdy nie musiało się podejmować poważnych decyzji, „piło wodę z kranu”, i z pogardą mówić o dniu dzisiejszym, kiedy można „wybrać pepsi” (*Słomkowy kapelusz*), na którą nie każdy może sobie jednak pozwolić. Szlacheckie gniazdo to jakiś punkt oparcia, pełne treści wspomnienie, wartość, którą się nosi w sobie, nawet jeśli się jest tego gniazda w sensie materialnym pozbawionym, jak wiśniowego sadu. W utworach Kolady ludzie nie mają żadnego oparcia, żadnej przeszłości, która by ich umocniła, pozwoliła wytrwać. Ich powrót do dawnych lat wygląda na ucieczkę od złego do gorszego. Czasy minione wobec ich obecnej nieciekawej sytuacji wydają się błogie i beztrudne, jednak opowiadane z rozrzewnieniem historyjki z dawnych lat okazują się w większości zmyśleniami, ciągle niezrealizowanymi pragnieniami. Zarówno epoka Czechowa, jak i obecne czasy to przełom i okres przygotowujący, przejściowy, który odcisnął swe piętno na postaciach ze sztuk obu dramatopisarzy. Dlatego też mimo różnic ich bohaterowie są tak samo sfrustrowani, niepewni swojej sytuacji, obawiają się życia. Czują się samotni, zagubieni, ale:

У Чехова — „бесприютные скитальцы”, мятущиеся, неприкаянные души. Нынешние „скитальцы” — вне дома, вне семьи, вне традиционных, устоявшихся человеческих связей. [...] У чеховских героев место может быть, а вот приюта — нет. У современных — ни места, ни приюта.¹²

Bohaterowie Kolady również nie mają na co czekać, są bez przyszłości, świadomi, że życie wspomnieniami i urojeniami to okłamywanie samego siebie. Krzycząc więc rozpaczliwie w finałach sztuk, przywołują Boga albo po raz kolejny się oszukują, powtarzając jak w malignie, że wszystko będzie dobrze.

¹² Г. Вербицкая: *Традиции поэтики А. П. Чехова в драматургии Н. Коляды* — <http://www.koljada.uralinfo.ru/Files/htm>, s. 11.

Niekonwencjonalność powiązań dramatów Kolady z twórczością Czechowa polega na tak uderzającym podobieństwie sytuacji, zachowań niektórych postaci, nawet pewnych szczegółów, symboli, że w owej bliskości, paradoksalnie, kryją się tylko różnice. Kolada i tu gra z odbiorcą, który zbyt pochopnie konstatuje, że oto poznał analogiczne wypadki, interpretuje je zatem, opierając się na utworach Czechowa. Sławna mewa, której podcięto skrzydła, niezmiennie kojarzy się z Niną Zariieczną, marzącą o wielkich rolach w wielkich teatrach, a zmuszoną zadowolić się prowincjonalną sceną. Niewiele ma ona wspólnego z Nonną — bohaterką sztuki *Kura* — choć i ta skazana jest na małomiasteczkowy teatr, zwłaszcza na humory żon i kochanek dyrektora i reżysera, z którymi nie omieszczała, na wszelki wypadek, nawiązać dość bliskich kontaktów. Przylapaną na gorącym uczynku, wybiegającą z hotelowego pokoju z zamiarem utopienia się w Wołdze nazwano pogardliwie zmkłą kurą. Rozhisteryzowanym żonom nie przyszło do głowy, by porównać ją do mewy, zakpiły sobie z niej, nazywając ją Katarzyną dla ubogich. *Kura* przypomina więc bardziej sztuki Aleksandra Ostrowskiego, ich prowincjonalny klimat, opisy wiecznych kłopotów materialnych aktorów, walki o role i benefisy. We wstępie do swojego dramatu Kolada powołuje się zresztą na autora *Burzy*. Jego Nonnie daleko jednak zarówno do Niny Zariiecznej, jak i Katarzyny, chociaż celem zawartych w utworze aluzji jest podkreślenie poważnego stosunku do życia duchowego postaci i zaznaczenie, że bohaterka ma ambicje i niemałe wymagania od życia. Z Niną łączy Nonnę młody wiek, pierwsze kroki w zawodzie aktorskim na prowincji, nadzieje na otrzymanie roli życia, z Katarzyną zaś — skrywane przeżycia wewnętrzne i skok do Wołgi, choć jest on, wedle słów jej starszych koleżanek po fachu, tylko udawaniem: „Утопиться, как же! Держи карман шире! Она ведь артистка! Еще почище некоторых артистка! Разыгрывает все, играет дурища” (II, s. 391).

Kolada gra z odbiorcą, każe mu się zastanawiać nad właściwą kwalifikacją powiązań literackich jego bohaterki, komplikuje je. Wkrótce po aluzji do dramatu Ostrowskiego w tekście swojej sztuki cytuje z *Wiśniowego sadu* egzaltowane wspomnienia Raniewskiej o matce i latach młodości, mające wskazywać na skrywane nastroje, pragnienia i frustracje Nonny, zmuszające ją do takiego, a nie innego postępowania. Przywołanie tekstu Czechowa uszlachetnia ją i inne postacie tego utworu. Ich niedawne bowiem, uwłaczające godności zachowania mogłyby w komicznym świetle przedstawić doznane przez nich krzywdy i upokorzenia. Tworząc swoje sztuki i kreując postacie, Kolada na pewno miał na uwadze Czechowskich bohaterów, ale czy rysując sylwetkę Nonny, chciał, by kojarzono ją z mewą, nie da się powiedzieć z absolutnym przekonaniem. Niektórzy krytycy uważają, że jest ona „Kurą, w którą zamieniła się Mewa”, choć liczne aluzje do wielu różnych utworów, w tym do dramatów Ostrowskiego, pewności takiej nie dają.

Charakterystyczna dla dramatopisarstwa Kolady zabawa i gra aluzjami i cytatai literackimi oprócz celu samego w sobie ma za zadanie wszechstronne naświetlenie osobowości bohaterów, wydobyć z nich głęboko skrytych myśli, całego skomplikowanego życia duchowego. Odgrywa także ważną rolę w specyficznym połączeniu pierwiastka komicznego z dramatycznym, pomaga zrozumieć sens przeradzania się sytuacji śmiesznych w poważne i odwrotnie. Proces ten cechował również dramaturgię Czechowa. Najwyraźniej ujawnia się on w monologach postaci ze sztuk obu pisarzy, którzy kreując osobowość człowieka, przywiązywali bardzo dużą wagę do wypowiedzi monologicznych. W takich scenach, w miarę zagłębiania się bohaterów w swój świat wewnętrzny, wzrasta napięcie dramatyczne, które w każdej chwili może sytuację tragiczną zmienić w komiczną i na odwrót. Wyrazistym tego przykładem są sztuki-monologi pisane, zdaniem krytyków, pod wpływem konkretnych utworów Czechowa: *Amerykanka*, *Pani tańczy z panią*, *Benefis*, *Histeryczka*, jednoaktówka *Żółwica Mania*, *Walonki i bieżniki*, *Papuga i miotły* i inne, odpowiadające takim dziełom Czechowa, jak np.: *Niedźwiedź*, *Tragik mimo woli*, *Zgryzota*¹³.

Z pewnych podobieństw nie należy jednak wyciągać zbyt daleko idących wniosków, zwłaszcza posądzać Koladę o gry mające na celu obniżenie rangi treści dzieł Czechowa, co da się wyczytać z podtekstu stwierdzeń w rodzaju: „Mewa zamieniła się w Kurę”. Tworząc wizerunek Nonny, Kolada nie zamierzała ośmieszać ani swojej bohaterki, ani Zariecznej, gdyż przeczyłoby to zasadom jego twórczości. Nie była jego intencją drwina z nakreślonego przez Czechowa w *Mewie* malowniczego pejzażu jeziora, kiedy w swojej sztuce *Odludne nasze morze...* opisywał rozległe bajory, które utworzyło się po deszczu dookoła drewnianego domu, nie pozwalając jego mieszkańcom ruszyć się z miejsca. To ironia dotycząca sytuacji człowieka naszych czasów — Rosjanina skazanego na życie w ruderach — i okazja, by zgłębić jego mentalność i zachowanie w warunkach ekstremalnych. Jezioro i mewa są dla Kolady symbolem piękna i dobra, czemu dał wyraz w dramatach *Mewa zaśpiewała...* i *Teatr*. Pojawiają się w kontekście łagodniejszych rozmów bohaterów o wybaczeniu sobie win, wzajemnym porozumieniu i przy okazji prób pogodzenia się po kłótniach rodzinnych. W sztuce *Teatr* w takiej sytuacji ożywia się zawieszona w gablocie wypchana mewa, by ulecieć z piwnicznych pomieszczeń w bezgraniczną przestrzeń nocnego nieba. Dla Kolady mewa to głównie symbol teatru, tego przez duże „T”, ta zaś z piwnicy „chruszczowki” jest tylko martwym, wypchanym ptakiem, który ożywa jedynie, gdy dzieje się coś dobrego, kiedy staje się teatr.

Pragnąc szczerości i autentyczności na współczesnej scenie, Kolada odwołuje się często do przerwanego teatru według nowatorskiej sztuki Treplewa,

¹³ Wspomina w tym problemie Wierbickaja. Tamże, s. 2.

której nie rozumiała właściwie matka bohatera — zwolenniczka konwencjonalnych metod gry aktorskiej i opartego na klasycznym typie dramatu spektaklu. Podobnie jak autor *Mewy* domaga się przemian we współczesnym dramacie i teatrze, i tak samo jak Czechow długo oczekiwał, by dotarto do istoty jego sztuki dramatopisarskiej. Wskazując zatem na charakterystyczne i najpopularniejsze fragmenty *Mewy*, pragnie zwrócić uwagę odbiorców na jeden z ważniejszych problemów związanych z jego utworami dramaturgicznymi — prawidłowe odczytanie zachowań postaci i właściwą ich ocenę. Kolada chce widzieć na scenie „życie duchowe człowieka”, chce by dostrzeżono w jego bohaterach dobro, które stara się odkryć wszelkimi sposobami. Czechowowi zależało, aby w kreowanych przez niego osobowościach doszukiwano się dramatyzmu i napięcia psychologicznego oraz rozszyfrowano bogatą treść pauz i podtekstów. Obaj są reformatorami teatru i domagają się unowocześnienia gry aktorskiej — sprawy z tym związane nierzadko stanowią wiodący wątek ich dzieł. Słynny fragment: „Ludzie, lwy, orły i kuropatwy, rogate jelenie...”, który Arkadina nazwała „czymś dekadencją”, nie oznaczał, w pojęciu Czechowa, aprobaty sztuki dekadencjonalnej, lecz trudny początek przemian w teatrze i pisarstwie dramaturgicznym. Nieudane doświadczenie młodego Treplewa wyrzuciło artystom-nowatorom ciernistą drogę, a ich dziełom — niezrozumienie, niesłuszną krytykę, a nawet zapomnienie. Przywołując monolog Zariecznej, Kolada miał także na uwadze krzywdzący Treplewa komentarz jego matki, która stwierdziła, że „potraktowała jego sztukę jako żart”. Tego samego obawia się też Kolada, niezadowolony z odczytywania jego sztuk jako komedii. Przypomnienie w tym miejscu niełatwych początków kariery scenicznej dramatów Czechowa mówi samo za siebie. Konflikt Treplewa i Arkadiny to odwieczny, wciąż aktualny zatarg między tradycją a nowością, głównie zaś między autorską koncepcją ujęcia rzeczywistości a sensami nadawanymi jej przez odbiorcę. Czechowski teatr w teatrze cytowany w utworach Kolady stanowi więc czytelną aluzję.

Poza wskazanymi znaczeniami symbolizuje on również ambitne dążenia bohaterów, ale i ich niespełnione nadzieje, triumf szarzyzny życia nad marzeniami i snami o lepszej rzeczywistości, zwłaszcza o niezwyklej profesji i misji aktora. Słowa sztuki Treplewa powtarza chaotycznie Katia ze *Słomkowego kapelusza*. Chciała być aktorką, a trafiła do teatru kukielkowego, by podjąć w końcu pracę listonoszki. Losy aktorki Łarisy z *Kurzej ślepoty* też przypominają trudy i niepowodzenia życiowe Niny Zariecznej, „żądatajcej” w zamian za cierpienia „prawdziwej i głośniejszej sławy”, do której mimo ciągłych przeszkód uparcie dąży. Łarisa, której przyszło żyć w innych czasach, poddaje się, załamana swoim położeniem oraz brakiem perspektyw, i topi smutki w alkoholu i nieudanych związkach. Pragnie już tylko „uśmiechu drugiego człowieka”, a niezrealizowane marzenia o wielkiej scenie i wielkich rolach przypominają się jej w recytowanych czasem fragmentach sztuki młodego

Treplewa. Temat sztuki i gry aktorskiej — istoty teatru — podnosił Kolada w wielu dramatach, lecz w *Kurzej ślepotcie* dzięki najsilniejszemu związkowi tego utworu z *Mewą* i szerokiemu aspektowi ujęcia nurtujących pisarza zagadnień jest on tematem jednym z ważniejszych. Przewija się nie tylko oczywiście, w rozmowach bohaterów, ale obrazuje go życie głównej postaci — aktorki.

Postać aktora wprowadził do dramatu już sam Ajschylos, który, podobnie jak wielu dramaturgów, był także aktorem. Poszczególni dramatopisarze różnie jednak rozpatrywali fenomen aktorstwa, choć zawsze z kreacją postaci aktora wiązały się istotne sprawy dotyczące aktu tworzenia, roli dzieła sztuki scenicznej w życiu człowieka, relacji między otaczającą rzeczywistością a światem teatru oraz samego grania, gry i maski. Z chwilą zapoczątkowania w Europie na przełomie XIX i XX wieku teorii Wielkiej Reformy Teatru i odezwania się związanych z nią głosów o ograniczeniu udziału aktora w nowatorskim spektaklu teatralnym nieco inaczej zaczęto odnosić się do jego postaci. Rzadziej umieszczano go na piedestale wielkości, sławy i uznawano za znawcę ludzkich dusz, mistrza w sztuce teatru oraz niepodzielnego władcę sceny. W żadnych z utworów literackich nie wystąpi już postać tej miary co Dumasowski Kean¹⁴. Arkadij i Zariecznej aktorstwo jawiło się jako coś pięknego i szlachetnego (podobnie jak bohaterom-aktorom w dramatach Ostrowskiego), ale Czechow wskazał na skomplikowaną drogę kariery aktorskiej i zetknął młodą adeptkę sztuki teatru z brutalną i bezwzględną rzeczywistością, z prozą życia. Podkreślił, iż aktor boryka się nie tylko z trudami wykonywanego zawodu, ale też z życiem, jak każdy człowiek.

Tennessee Williams — drugi po Czechowie mistrz Kolady — postawił znak równości między życiem i teatrem. Jelena Gorfunkel słusznie twierdzi:

Уильямс сводит вместе все сомнительные качества, присущие его героям, и отдает их актерам. [...] Театр дает забвение, освобождает от необходимости что-то решать. Он погружает актеров в другую реальность. [...] Но театр это и способ стать выше самих себя. [...] Театр, влекущий к себе маньяков игры, оказывается не меньшей западней, чем жизнь.¹⁵

Spostrzeżenia te można również odnieść do twórczości Kolady. Teatr jest dla niego, jak i dla jego bohaterów, czymś wyjątkowym, pozwalającym wznieść się ponad szarzyznę życia, choć w swoich dramatach konsekwentnie stara się zatrzeć granicę między światem teatru a życiem, światem ducho-

¹⁴ Przeglądu ważniejszych dzieł, w których występuje postać aktora, dokonuje Jelena Gorfunkel w artykule: *Актёр как персонаж драматургии XX века*. „Современная драматургия” 1999, № 3. Autorka omawia ciekawie różne podejścia do aktora i jego rzemiosła.

¹⁵ Tamże, s. 187—188.

wym autora i życiem wewnętrznym postaci. Występujący w sztukach Kolady aktor jest obdarzony takimi samymi cechami jak pozostali bohaterowie, uwikłany w te same problemy, podobnie jak w utworach Williamsa. Koladę interesuje nie tyle człowiek jako aktor, ile przede wszystkim aktor jako człowiek. Życzyłby sobie widzieć na scenie nie popisywanie się mistrzowskim opanowaniem teatralnych gestów, ale szczerłość i autentyczność w wyrażaniu ludzkich przeżyć. Dążenie do wydobywania prawdy o człowieku na scenie, autentyczność i szczerłość w życiu i w teatrze — oto, co chce zasugerować pisarz, wprowadzając do swoich dramatów postacie aktorów, zmuszając je do działania w ekstremalnych sytuacjach życiowych, do uczestnictwa w takich wydarzeniach, które uświadomiłyby im, że takie właśnie wymagania powinny cechować zarówno ich życie, jak i ich profesję. Pragnie, by zauważyli to także odbiorcy, zwłaszcza reżyserzy i interpretatorzy jego dramaturgii, nie zawsze dokonujący właściwej oceny zawartych w nim treści i sensów. W tym kontekście staje się zrozumiała i zyskuje nowe uzasadnienia gra aluzjami i cytataми z utworów Ostrowskiego, Czechowa i specyfika powiązań z dorobkiem twórczym Williamsa.

Kolada powiedział swego czasu:

Любимые мои драматурги Антон Чехов и Теннесси Уильямс.
Они не просто классики, которые вот стоят на полке — они рядом со
мною. И никто при мне не смеет говорить о них плохо.¹⁶

Z klasykiem teatru amerykańskiego łączy Koladę sposób kreacji postaci, szczególnie osobowości kobiet. Zbliży zainteresowanie ludźmi po przejściach, przegranymi kobietami w średnim wieku, samotnym człowiekiem, który obawia się śmierci, a staje w jej obliczu z poczuciem zmarnowanego życia. Zafascynowany dramataми Williamsa, Kolada szczególnie upodobał sobie *Tramwaj zwany pożądaniem*, którego wątki niejednokrotnie wykorzystywał w swoich sztukach:

[...] приезжает женщина из другого мира, пытается наладить свою жизнь под боком своей сестры, в чужом мире не выходит, и она сходит с ума. Какой ужасно хороший сюжет и какой простор для фантазии, а?! На этот сюжет я написал *Полонез Огинского*.¹⁷

Próba odbudowania własnego życia stanowi podstawowy wątek wszystkich dramatów Kolady, a nadzieje związane ze zmianą środowiska, wyjazdem i rozpoczęciem wszystkiego od nowa, które żywi Blanche, inspirują nie tylko

¹⁶ По сценарию судьбы. „Областная газета” [Екатеринбург] 1994, от 29 ноября.

¹⁷ Н. Колыда: *Ответы на вопросы...*, s. 3.

postępowanie Tani z *Poloneza Ogińskiego*, ale i marzenia Łarisy z *Kurzej ślepoty*, zamiary koleżanki Rimmy z *Baśni o martwej królowie*, przyjaciółki bohaterki dramatu *Tutanchamon*, także plany mężczyzn (*Odejdź-odejdź*, *Trzech Chińczyków* itp.). Wydaje się, że podobieństwo Łarisy do Blanche jest bardziej uderzające niż Tani, o czym świadczy wiele analogicznych szczegółów w życiu i zachowaniu obu kobiet. Wszystkie trzy są tak samo rozdrażnione, nerwowe, roztargnione, mają wyraźne symptomy rozchwiania psychicznego, podobne teatralne gesty, tak samo grają, wyznają prawdę i całkowicie załamują się nerwowo. Łarisa, tak jak Blanche, ukrywa swój wiek, dawne silne związki uczuciowe z młodszymi od siebie mężczyznami, telefonuje do wymagowanego przyjaciela (Blanche do milionera, który nigdy nie istniał, Łarisa do Aleksa, którego głosu w słuchawce nie słychać), maskuje początkowo pociąg do alkoholu, panicznie boi się samotności, usiłuje wyróżnić się w towarzystwie, kokietuje, tai swą nieciekawą sytuację i dwuznaczną przeszłość. Obie przyciągają uwagę dziwnymi strojami: Stanley mówi do Blanche, że ma ubrania jak z parady przebierańców, Łarisa w sukience z dziwnego sztucznego futra wydaje się swoim nowym znajomym małym puszystym zwierzątkiem. Obie uciekają w świat fikcji: Blanche żyje literaturą angielską, której uczyła w szkole, Łarisa zaś — rzeczywistością granych sztuk i tych, które zapewne chciałaby zagrać, ciągle cytuje *Mewę Czechowa*, odwołuje się do *Romea i Julii*. W dramacie Williamsa etapy życia bohaterki symbolizują nazwy tramwajów, na które przesiada się, jadąc do siostry. W *Kurzej ślepoty* usytuowany nie opodal domu nowych znajomych Łarisy końcowy przystanek tramwajowy i pętla oznaczać mają błędne koło i położenie bez wyjścia. W obu utworach przebiegające obok domu linie tramwajowe, miejski hałas podkreślają lęki i niepokoje bohaterów, ich zagubienie w bezwzględnym świecie cywilizacji oraz życiową niestabilność. Podobnie jest w dramacie *Polonez Ogińskiego*. Motyw związany z przenikliwymi i niepokojącymi odgłosami miejskiej komunikacji, zwłaszcza tramwajami, trolejbusami i metrem, często występuje w sztukach Kolady (*Słomkowy kapelusz*, *Trzech Chińczyków*, *Głupców ustawia się według wzrostu*, *Odejdź-odejdź*, *Grupa entuzjastów*, *Zaćmienie*, *Histeryczka* i inne). Treść *Tramwaju zwanego pożądaniem* stała się też inspiracją wątku związanego z żołnierskimi koszarami w dramacie *Odejdź-odejdź*. Blanche w tajemnicy przed matką spotyka się z żołnierzami z obozu szkoleniowego w pobliżu jej rodowej posiadłości, tak jak bohaterki sztuki Kolady.

Uderza podobieństwo widma śmierci i sposobu mówienia o niej w dramatach Williamsa i Kolady. Blanche nie może opanować przerażenia na widok bladej staruszki sprzedającej sztuczne kwiaty na grób. Trwogę Łarisy wywołuje postać Murzyna i staruszki Żydówki, w sztuce *Tutanchamon* też strasza staruszkę; sztuczne kwiaty symbolizujące martwość i śmierć zasypują mieszkanie w *Trzech Chińczykach*. Wszyscy mówią o śmierci tak jak Blanche,

która stale powtarza, że otacza ją zewsząd starość i śmierć. W świadomości Kolady, jak przyznał, utrwalił się związany z tą problematyką motyw palącej się i gaszonej świecy. Występujący w *Szklanej menażerii* inspirowane kształtowanie postaci Laury z *Mierniczego*, która chodzi po mieszkaniu ze świecą, a swoim dziwnym zachowaniem przypomina żyjącą w wymyślnym świecie bohaterkę Williamsa. Podobieństwo sugeruje rozbita skarbonka-kot ze sztuki Kolady, którą stara się skleić wrażliwa i przywiązana do niej Laura. Przychodzi tu na myśl identyczny niemal wypadek z rozbitym niechcący przez Toma szklaną figurką jednorożca z kolekcji Laury w utworze Williamsa. Świeca kojarzy się Koladzie ze śmiercią jego siostry Nadii (mówi o tym w przywoływanych już *Odpowiedziach na pytanie sympatycznej, ale wścibskiej dziennikarki...*), toteż zdaje się doskonale rozumieć Williamsa i wiedzieć, o czym ten myślał, pisząc w *Szklanej menażerii*: „Zgaś świecę Lauro...”, bo też kiedyś utracił siostrę.

Kolada nie utożsamia się z amerykańskim dramaturgiem, ale jego przeżycia z przeszłości i walka z alkoholizmem wydają się odpowiadać stanom załamania nerwowego, jakie przeszedł Tennessee Williams w czasie studiów, które musiał przerwać, i doświadczeniom związanym z wykonywanymi przez niego różnymi profesjami. Obu dramaturgów zbliża również ich silna więź emocjonalna z bohaterami własnych utworów i, co się z tym łączy, niezwykła nastrojowość i specyficzny klimat panujący w tych dziełach. Należy w tym miejscu wspomnieć, że autor *Szklanej menażerii* wielką wagę przywiązywał do didaskaliów, w których nie zachowywał charakteryzującego ten element struktury dramatu obiektywizmu, lecz postępował jak narrator ułatwiający czytelnikowi odbiór utworu i ukierunkowujący na prawidłowe odczytanie autorskiego przesłania. Głównie zaś wypowiedzi odautorskie Williamsa, podobnie jak teksty Kolady, nastrajały na odpowiednią nutę. „Mój Świat”, wstęp do *Poloneza Ogińskiego*, zawiera przekonania Kolady na temat kreacji świata przedstawionego dramatu bliskie poglądom Williamsa. Dramaturg amerykański mówił, że postacie z jego sztuk przeżywają to samo co on, ich stany ducha odpowiadają jego własnym. Nie potrafi pisać o czymś, czego nie czuje sam, ani o ludziach w normalnych sytuacjach, tylko o mających problemy i pełnych niepokoju. Nie ukazuje ludzkich słabości, jeśli sam ich nie doświadczył. Dąży do pokazania istoty życia i natury ludzkiej, chce, aby odbiorcy ujrzeli w jego dramatach życie i jego własną wobec niego postawę¹⁸.

Fundamentem techniki dramatopisarskiej obu pisarzy jest napięcie tkwiące w postaciach, których konflikt wewnętrzny tworzy dramat jako dzieło, stanowi konstrukcję, na której opiera się akcja. Podobieństwo twórczości

¹⁸ Szczegółowo omawia te zagadnienia i podaje literaturę przedmiotu Teresa Pyzik w swojej książce: *Postać w dramacie. Obraz człowieka w dramaturgii amerykańskiej*. Katowice 1986, s. 160—169.

Kolady i Williamsa ujawnia się najbardziej w rysunku postaci. Teresa Pyzik twierdzi, iż siła dramaturgii autora *Szklanej menażerii* polega na:

[...] umiejętności połączenia realizmu i symboliki, fantazji i rzeczywistości, poezji i prozy. [...] Charakterystyka postaci w jego sztukach jest mistrzowska [...] najistotniejszym jej elementem jest napięcie w samej postaci, wynikające z konfliktu istniejącego między prawdziwą naturą człowieka a maską, jaką zakłada, między prawdą a iluzją, marzeniem a rzeczywistością daleko odbiegającą od ideału [...] pragnieniem wielkości a własną małością i bezsilnością [...]. Bohaterowie Williamsa desperacko pragną nawiązania kontaktów z innymi ludźmi, związków wiele znaczących, ważnych, pełnych, ciepłych uczucio-wo, które pozwoliłyby im przełamać samotność. Pragną uwierzyć w drugiego człowieka i trwałość jego uczuć, pragną, by ich zrozumiano, kochano, podziwiano. [...] Istnieją dzięki posiadanym iluzjom o sobie i świecie. [...] próbują znaleźć pocieszenie w alkoholu, narkotykach, seksie, brutalności, upiększanych wspomnieniach lub marzeniach [...].¹⁹

Wszystkie te stwierdzenia można też odnieść do bohaterów Kolady, jego miotających się w bezsilności kobiet, niezauważanych, nikomu niepotrzebnych samotnych ludzi, którzy rozpaczliwie poszukują bratniej duszy, żyją w świecie ułud i snów, a dla przyjaźni i miłości drugiego człowieka gotowi są dać z siebie wszystko, poświęcić się bez reszty, nawet grać, błaznować, poniżać, kłamać i wyznawać prawdę, bo — jak Blanche — tłumacząc się, mogą powiedzieć, że mówili to, co powinno być prawdą, że „byli szczerzy w głębi serca”.

Mimo wielu podobieństw utwory obu dramaturgów różnią się zasadniczo, jak Blanche du Bois, wrażliwa „piękność amerykańskiego południa”, kobieta z manierami rzucona nagle w obce zupełnie środowisko, różni się od Łarisy Borowickiej — ofiary rosyjskiego fatum — kobiety z bagażem doświadczeń starego systemu, zmuszonej egzystować w warunkach okresu przejściowego, w rzeczywistości schyłku XX wieku, jak Rosjanin od Amerykanina, jak różnią się przedstawiciele dwóch różnych epok. Kolada wyznaje, iż *Tramwaj zwany pożądaniem* stanowi dla niego bogate źródło inspiracji. Czerpiąc z utworu Williamsa, za każdym razem tworzy nowe treści, którym nadaje inne zupełnie sensory, uznając, że poruszonego tematu nie da się wyczerpać. Krytyka zarzuca Koladzie, jak już podkreślałam, że pisze o tym samym, ale fenomen jego sztuk polega właśnie na tym, że mimo podobieństwa każda z nich jest jednak o czymś zupełnie innym. To samo można powiedzieć o wyraźnych związkach z pisarstwem Czechowa i Williamsa. Wydaje się, iż mamy do czynienia dokładnie z tym, co napisał wcześniej Czechow czy Williams, jednak ważniejsza lektura i analiza tekstu wykażą, że czytamy coś innego, a identyczne

¹⁹ Tamże, s. 160, 163 – 164.

na pozór zachowania, sytuacje i zdarzenia w odmiennych warunkach i innej epoce nabierają nowych znaczeń i sugerują nowe interpretacje. Taka reguła gry Kolady z odbiorcą na swój sposób przejawia się w dwóch nietypowych jego dramatach osnutych na prozie Gogola i Puszkina: *Staroświeccy ziemianie* (*Старосветские помещики* — 1998) i *Dreisiebenas (Dama pikowa)* — (*Тройкасемеркатуз, или Пиковая дама* — 1998), będących parafrazą dramaturgiczną opowieści o tym samym tytule.

Kolada umotywował swoje chwilowe odejście od tematów współczesności następująco: „*Старосветские помещики* появились потому, что я почувствовал, что в тот период мне надо было себя сломать, отойти на время от своих »колядок«, написать что-то другое.”²⁰ Nie zaniechał jednak gry z czytelnikiem, po swojemu interpretując kreowaną przez Gogola i Puszkina rzeczywistość. I tu wszystko jest takie same jak w opowiadaniach wielkich klasyków, ale przecież zupełnie inne. Do *Staroświeckich ziemian* Kolada dołączył motto z opowiadania Gogola *Noc wigilijna*, zapożyczone prawdopodobnie z tego względu, iż na czoło w upatrzonym cytacie wysuwa się gra słowem „колядовать” („kolędować”). Zbieżność z brzmieniem nazwiska pisarza wywołuje humorystyczny efekt, co najlepiej ukazuje fragment owego motta, korespondujący także z przytoczoną wcześniej wypowiedzią Kolady:

Колядовать у нас называется петь под окнами накануне рождества песни, которые называются колядками. [...] Говорят, что был когда-то болван Коляда, которого принимали за Бога, и что будто оттого пошли и колядки. [...] Однако ж если сказать правду, то в колядках и слова нет про Коляду.

III, s. 71

Kolada nie odchodzi od swoich „koladek”, przeciwnie, w parafrazach słynnych opowieści w całej pełni przejawia się jego osobowość twórcza. Cytat z *Nocy wigilijnej* przed jego własną interpretacją dzieła Gogola nabiera zupełnie innego znaczenia. Staje się grą zarówno z czytelnikami, jak i krytykami, a nie wyjaśnieniem tego, co oznaczać ma słowo „kolędować”, jak chciał tego Gogol i Rudy Pańko, do którego należy cała wypowiedź. Wzmianka o istnieniu „bożka Kolady” urasta do rangi wieloznacznej metafory, jeśli w tym kontekście przypomnieć epitety, jakimi obdarza się dorobek Kolady i jego jako dramaturga: „słońce rosyjskiej dramaturgii”, „człowiek-instytucja”, „fenomen Kolady” itp. Pisarz za pośrednictwem niezapomnianego Rudego Pańki podkreśla, iż nic z bożka Kolady w „koladkach” nie ma. A słowo „болван” ma dwa znaczenia w języku rosyjskim, tłumaczy się również jako

²⁰ Н. Коляда: *Ответы на вопросы...*, s. 6.

„bałwan”. Tę niewinną z pozoru grę słowną da się także odczytać jego swoistą asekurację autora, który przewiduje, jak może być odebrany jego dramat — podkreśla zatem, że nic w nim nie ma z dawnych kontrowersyjnych i kwalifikowanych jako literatura „czarna” „koladek”. Po wystawieniu w Moskwie w styczniu 2000 roku *Staroświeckich ziemian* rozpętała się jednak prawdziwa burza, prasa rosyjska nie szczędziła pisarzowi niemiłych epitetów. Kolada z rozgoryczeniem pisał:

Так плохо писали о пьесе после премьеры (никто не читал кажется, пьесу, судили о ней по спектаклю). Одна дама написала: „Гореть ему в аду, этому Коляде”. Ужас! За что?!²¹

Nie lepiej oceniano wcześniejszy spektakl według *Damy pikowej*, wystawiony w 1999 roku na deskach Moskiewskiego Teatru im. A. Puszkina: „махровый космополитизм”, издевательство над гением”²². Kolada nie miał zamiaru ośmieszać dzieł Gogola i Puszkina. Wydaje się, iż opisane w nich sytuacje z pewnych względów stały się Koladzie bliskie, toteż postanowił wykorzystać ich ponadczasowe i uniwersalne sensy i wartości, rozwinąć przedstawione wydarzenia, by za ich pośrednictwem wypowiedzieć swoje własne słowo na poruszone przez wielkich klasyków literatury rosyjskiej tematy. Postąpił wbrew temu, co sugerował, umieszczając przed *Staroświeckimi ziemianami* motto o „koladkach”. Nie uwłaczając w niczym Gogolowi, zaakcentował to, o czym pisze we wszystkich swoich sztukach — marność ludzkiej egzystencji, samotność i nieuchronność śmierci.

Staroświeccy ziemianie Kolady to studium śmierci, która przychodzi nagle (dwie ostatnie sceny są zatytułowane: *I nagle — noc. I nagle — śmierć; Północ. Druga śmierć*), zastając człowieka zajętego jedzeniem lub spaniem, bo tylko tym zajmują się pocziwi Pulcheria Iwanowna i Afanasij Iwanowicz. Aby podkreślić owe czynności, Kolada dokładnie opisuje spożywane przez nich potrawy, wylicza rozmaite dania oraz suszone przez bohaterkę zioła mające leczyć wszelakie dolegliwości, zwłaszcza te będące skutkiem nadmiernego łakomstwa. Treść dramatu to głównie owe wyliczenia, rozmowy o jedzeniu, potem o przeczuwanej przez staruszkę śmierci, to rozpacz i samotność małżonka. Kolada stara się zachować ton relacji (w didaskaliach) i klimat powieści Gogola, ale od początku wyczuwa się charakterystyczny dla jego dramatów nastrój smutku. Ujawnia się on już w długim odautorskim wstępie, w którym pisarz wprowadza rzewnie płaczącą postać Gogola. Jakąś błogość, nostalgię, ale i strach wzmagają niepokoje bohaterki, stale lękającej się czegoś,

²¹ Tamże, s. 6.

²² Тот же: *Пьесы после 1997 г., Пиковая дама* [http:// www. koljada. uralinfo. ru/](http://www.koljada.uralinfo.ru/) 10.02.2000, документ Word 97 — 319488 byt; архив ZIP — 90112 byt, s. 2.

żyjącej w przeczuciu grożących chorób i niebezpieczeństw, choć, w przeciwieństwie do męża, ze spokojem i godnością przygotowuje się do śmierci. Afanasij Iwanowicz natomiast, podobnie jak postacie z pozostałych sztuk Kolady, zastanawia się nad sensem życia. Nie mogąc pogodzić się ze śmiercią, zadrećza się pytaniami: „Dlaczego życie jest tak urządzone, że trzeba umrzeć? Po co mają żyć inni ludzie po naszej śmierci? Żeby umrzeć?” Gogolowski Afanasij Iwanowicz nie rozstrzyga takich dylematów, choć i Kolada motywuje je głównie rozpaczą po śmierci żony. Rozmowa pary starsuszków z ich gościem — Gogolem — dowodzi, iż nie pojmują oni spraw, które nie wiążą się z jedzeniem i gospodarstwem domowym. Autora jednak nie interesuje ich poziom intelektualny, lecz ich wzajemne przywiązanie. W interpretacji scenicznej utwór Kolady nosił tytuł *Staroświecka miłość*, ponieważ traktuje o miłości, której zagraża widmo śmierci krążące nad bohaterami od samego początku akcji. Towarzyszy ich wielkiemu i godnemu podziwu uczuciu, pojawiając się w snach o własnym pogrzebie, w przywidzeniach i trwożnych przeczuciach, zakłócających spokój ducha małżonków. Przypominając widzom opowieść Gogola, Kolada podkreśla, iż w postrzeganym jako jednostajne i nikomu niepotrzebne życiu pocziwych i nieszkodliwych starsuszków zauważa coś bardzo istotnego — przyjaźń i miłość, które pokonają ludzką obojętność i samotność. Nie twierdzi, że miłość zwycięży śmierć, przeciwnie, pokazuje, jak świadomość jej nadejścia uprzykrza życie nawet tym, którzy mają najmniej powodów, by o niej ciągle mówić. Zaznacza, jak nieuchronność śmierci determinuje działania ludzi, a ich egzystencję pozbawia sensu i radości. Codziennność Towstohubów wzbogaca jednak liryzmem do takiego stopnia, jak czynił to Gogol z niezwykłym życiem Tarasa Bulby. W porównaniu z nim żywot starsuszków wydaje się bezbarwny, jednostajny i niepożyteczny, lecz Kolada czyni z niego piękną baśń, zaczarowany świat, gdzie w czasie nocy ożywają postacie z wiszących na ścianie portretów, zacierają się granice między jawą i snem. W świetle dnia sielankowy krajobraz nabiera barw intensywniejszych, domek tonie w zieleni, stół ugina się pod ciężarem przeróżnych potraw, dookoła pachną kwiaty, wszyscy są syci, spokojni i szczęśliwi, a ten raj na ziemi zmącić może jedynie śmierć.

Czas akcji swoich *Staroświeckich ziemian* określa Kolada następująco: „Век прошлый или позапрошлый. А может — и век нынешний, кто знает?...” Bohaterowie Kolady to dzisiejsi „staroświeccy ziemianie”, ktokolwiek skrywałby się pod tą nazwą. Tym ludziom nie dane było dokonywanie wyborów i uczestnictwo w wielkich sprawach, starają się więc cieszyć tym, co składa się na ich codzienność. Kolada chciał zapewne dać do zrozumienia, iż wszyscy bez względu na swoje ambicje podświadomie pragną tego samego — spokoju i sytości — choć zwykle nazywają taki stan pogardliwie bezcelową vegetacją. Na pytanie, dlaczego zainteresował się dziełem Gogola, Kolada odpowiedział, że poproszono go, by napisał coś na jubileusz

aktorki Lii Achedżakowej, której bardzo podoba się opowieść autora *Martwych dusz*:

Взял в руки повесть, стал листать — 14 страниц. Чего писать-то? Потом вспомнил афоризм Евтушенко: „Литература — это исповедь самому себе” — и решил написать пьесу о своих маме и папе. Тогда это будет мне интересно. Мои родители точно так же всю жизнь занимались соленьями, вареньями. И в этом и заключается их жизнь: чтобы дети были сыты, чтобы все было заготовлено впрок. Живут они в своей деревне спокойно, счастливо, и дай Бог им и дальше здоровья на много-много лет.²³

Wypowiedź ta wiele wyjaśnia i powinna, jak się zdaje, złagodzić ton oskarżeń krytyków, którzy przeróbkę *Staroświeckich ziemian* uznali za ośmieszenie dzieła Gogola.

Dama pikowa wydała się krytykom profanacją znakomitego utworu Puszkina, a nie jego nową wersją, jak zamierzył Kolada. *Staroświeckich ziemian* pisarz uwznioślił, natomiast *Damę pikową* pozbawił aureoli tajemniczości i romantyczności, tak przekształcając treść tego dzieła, by niosło przesłanie, które przekazują pozostałe jego sztuki, traktujące nieodmiennie o samotności człowieka w świecie, ludzkiej obojętności, poszukiwaniu przyjaźni i miłości oraz o sensie ziemskiej egzystencji. Jego Herman nie jest tajemniczym i budzącym podziw otoczenia mężczyzną, lecz zagubionym, samotnym i nierozumianym przez Rosjan Niemcem. Nikt nie kwapi się, by z nim szczerze porozmawiać o jego troskach, ośmielić i przyjać do swojego środowiska. Staje się obiektem salonowych kpin, żartów i plotek, gdyż nikt nie zechciał poznać go bliżej. Zupełnie zapomniany z chwilą nadejścia choroby całkowicie izoluje się towarzysko. Puszkiniowski Herman przyciągał swą zagadkowością, a nagle uczestnictwo w grze stało się nie lada sensacją i wydarzeniem towarzyskim, które potwierdziło niezwykłość jego osobowości i spotęgowało wrażenie, jakie wywierał jego „profil Napoleona i dusza Mefistofelesa”. W dramacie Kolady jedynie Liza, której zależy na stabilizacji życiowej i wyrwaniu się z nieciekawej sytuacji biednej wychowanicy, czego wcale nie ukrywa, w przeciwieństwie do Puszkiniowskiej bohaterki, powtarza bez zastanowienia: „jaki on podobny do Napoleona, jak ja go kocham, a on mnie nie”. Zdumiony, wystraszony i skrzywdzony ludzką bezduszością Koladowski Herman nie wie, co ma ze sobą począć. Ucieka więc do swego mieszkania — małej wysepki szczęścia, jak mówi, oblanej dookoła rosyjskim morzem niezrozumienia. Tu jego niemieckie pochodzenie nie jest żadnym problemem, tu nie czuje Herman

²³ Rozmowa Pawła Rudniewa z Nikołajem Koladą w: „Независимая газета” 2000, ot 16 февраля.

skrępowania, nawet język rosyjski nie sprawia mu kłopotu, a w towarzystwie mówi zawsze po niemiecku, choć podkreśla, że jest Rosjaninem. Dramat, napisany częściowo po niemiecku, ma dwóch autorów, teksty niemieckie bowiem napisał Alexander Kahl, poznany w Niemczech przyjaciel Kolady. Kto wie, czy pewne doświadczenia z jego stałego już prawie pobytu w Rosji nie zostały odzwierciedlone w Koladowskiej parafrazie dzieła Puszkina.

Herman nie czuje się dobrze w rosyjskich salonach, gdzie musi odpierać ataki na niemieckie obyczaje i język, przełykać jak gorzką pigułkę aluzje do jego sposobu bycia i stanu majątkowego, gdzie drażni go brzęk wysypywanych celowo na podłogę monet, które, jak twierdzi jeden z bywalców salonów, przecierają mu kieszenie spodni. Schronienie we własnym mieszkaniu pozwala mu odetchnąć, ale nie przywraca równowagi ducha. Herman w końcu traci zmysły i zostaje umieszczony w szpitalu. Przyczyną jego choroby psychicznej nie jest bynajmniej przegrana w karty, tylko ludzka obojętność, niezrozumienie i samotność, której nie potrafi pokonać. W utworze Kolady o grze w karty mówi się jak o zwykłej czynności, wykonywanej dla zabicia czasu. Tytuł *Dreisiebenas — Trójkasiódemkaas* — sugeruje jedynie beładne powtarzanie usłyszanych kiedyś słów przez chorego psychicznie człowieka, który nie może skoordynować swoich myśli. W *Damie pikowej* Kolady wszystko to, co wstrząsnęło Hermanem Puszkina, jest tylko jego snem, marzeniem sennym chorej wyobraźni, w której trzy magiczne karty, znane każdemu od początku akcji, okazują się tylko jedną z wielu natrętnych myśli. O historii starej hrabiny mówi się czasem w salonie Narumowa, gdzie rozgrywają się zdarzenia kilku scen, ale temat gier i długów karcianych jest jednym z wielu. Najczęściej młodzi ludzie rozmawiają o podbojach miłosnych i wypijają morze szampana. Kolada przekornie rozwinął motto do jednego z rozdziałów dzieła Puszkina, mówiące o świeżości i nadobności panien służących, które młodzi mężczyźni z salonu Narumowa przedkładają nad swoje panny, co staje się wiodącym motywem dramatu. W wielu scenach temat Lizy i jej zamążpójścia zdaje się spychać na dalszy plan niepowodzenia życiowe Hermana. Lizy zresztą dotyczy drugie motto do całej sztuki, zaczerpnięte z utworu Puszkina i traktujące o jej wrażeniach po przeczytaniu listu od Hermana.

Kolada pozbawia romantyczności wszystkie postacie i zdarzenia z nimi związane. Jego bohaterowie to zwykli ludzie, którzy nie żyją ekscytującymi historiami, lecz koncentrując się na sprawach codziennych, nie dają się niczym omamić. Liza pragnie założyć rodzinę i uniezależnić się materialnie, Tomski — odziedziczyć spadek, by, podobnie jak jego koledzy, prowadzić bujne życie towarzyskie. Salon zadowala się drobnymi plotkami. Dużo mówi się o wielkiej fortunie, ale nikt nie przywiązuje do bogactwa takiej wagi jak Puszkiniowski Herman. Nie jest to najważniejszy problem w sztuce Kolady, co symbolizuje tu stale powtarzający się gest: każdy rzuca przed siebie garść monet, a w końcu czyni to nawet sam Herman. Zamiast niesamowitej historii, jaka przydarzyła

się tajemniczemu bohaterowi Puszkina, Kolada wyeksponował i rozwinął kwestie, które dla jego wielkiego poprzednika nie były najistotniejsze w kreśleniu wątku głównego, oraz te, gdzie ograniczył się poeta jedynie do niezbędnego komentarza. Zatem centralne miejsce w *Damie pikowej* Kolady zajmują sprzeczki w salonie, docinki i aluzje pod adresem Hermana, jego samotność, pełne goryczy i rozpaczny monolog w pustym mieszkaniu oraz wątek Lizy, zwłaszcza jej zatargi z hrabiną, która nie przypomina tu dystygowanej damy. Wypadki, jakie opisał Puszkina, Kolada pokazał od kuchni, koncentrując się na szarej codzienności, a zjawiska niesamowite przeniósł do świata sennych wizji chorego Hermana.

Dramat jest skonstruowany na zasadzie swoistego dialogu z Puszkinem, którego opowieść Kolada cytuje od czasu do czasu w tekstach odautorskich, przeciwstawiając jej fragmentom własne widzenie romantycznej historii. Trzymająca w napięciu i wzmagająca ciekawość czytelnika narracja Puszkina przeplata się ze spokojną relacją o tym, że życie toczy się swoim torem, a wszyscy zajęci bieżącymi sprawami nie myślą o niczym nadzwyczajnym. Kończącą scenę dramatu autor rozpoczyna stwierdzeniem, że po upływie trzech lat w domu kawalerzysty gwardii Narumowa jest tak samo cicho i spokojnie, młodzi mężczyźni jedzą lody i piją szampana jak dawniej. O grze w karty nie ma mowy. W ich rozmowie pada nazwisko Hermana, ale Tomski tak oto skomentuje jego chorobę psychiczną:

За что нас так наказывает Бог? За что его так Бог наказал? Мне жалко его. Ведь мог нарожать детей и жить счастливо, а вот, поди ж ты судьба...

III, s. 435 436

Ktoś inny doda, że los tu nie ma nic do rzeczy, gdyby Herman nie myślał o głupstwach i byle czym się nie przejmował, nie zwariowałby. Hermana jednak, jak podpowiada Kolada, załamała samotność, ludzka nietolerancja, niemożność otwarcia się przed kimś i opowiedzenia o swoich problemach. Rozmowa o zrzędzeniach losu przypomina o romantycznych bohaterach, którzy często z tym losem chcieli się zmierzyć, zwłaszcza Lermontowski demoniczny Pieczorin, z kamienną twarzą sprawdzający swoje przeznaczenie w niezapomnianym *Fataliście*. Puszkiniowski Herman także rzuca wyzwanie losowi, ulegając omamom z sennego widziadła, bo przecież nie ma żadnej pewności, że przygoda starej hrabiny jest prawdziwa. Daje się ponieść fantazji, ulega urojeniom, postanawia zaryzykować — tylko to mogło zafascynować i pobudzić wyobraźnię romantyka, toteż Puszkina pominął inne punkty widzenia najważniejszego wydarzenia w życiu swojego bohatera. Kolada natomiast rozwinął te kwestie, z których nie dałoby się złożyć zajmującej romantycznej opowieści. Stworzył zatem nie tyle nową wersję Puszkiniowskiego

ujęcia zdarzeń *Damy pikowej*, ile sprowadził dzieje Hermana na inne tory, kładąc nacisk na konflikt dwóch kultur, dwóch różnych mentalności i na płynące z tego skutki. Ale, jak zwykle bywa w dramatach Kolady, wydaje się z pozoru, że pisarz skarykатуrował Hermana i inne postacie *Damy pikowej*. Takie są jednak reguły gry, która stanowi podstawę metody twórczej Kolady i dotyczy również jego kontaktów z obcym tekstem. Wydaje się zrazu, że obcujemy z dziwnym wariantem dzieła Puszkina, lecz dokładniejsza i bardziej wszechstronna percepcja ujawnia znaczne rozbieżności. Jest wiele podobieństw, ale te same czynniki są świadectwem również istotnych różnic. Przytoczony na zakończenie cytat uzasadnia i tłumaczy czerpanie inspiracji z osiągnięć klasyki literackiej oraz usprawiedliwia podjęcie z nimi specyficznej gry:

Celem gry jest odkrycie jej zasad. Dlatego też utwory, które igrają z dawną literaturą, klasycznymi mitami lub ich wersjami, wskrzeszają i wypaczają, by ukazać kres jednolitych, zamkniętych światopoglądów, potrzebę postaw twórczych, które ryzykują lot wyobraźni w nieznaną, bo inne drogi są już zamknięte. Gra staje się sondą w przyszłość, a kontrasty zawarte w starych tekstach zmienia się tu w napięcia łączące świat fikcji z rzeczywistością.²⁴

²⁴ R. Detweiler: *Gry i zabawy we współczesnej literaturze amerykańskiej*. Przełożył J. Wiśniewski. W: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Wybrał, opracował i wstępem opatrzył Z. Lewicki. Warszawa 1983, s. 410–411.

Zakończenie



Zaprezentowana tu koncepcja dramaturgii Nikołaja Kolady jest jedną z wielu. Twórczość tego młodego jeszcze pisarza, już bardzo bogata i niejednoznaczna, stanowi dla badacza obszerny materiał, który nasuwa różne punkty widzenia i daje wiele możliwości interpretacyjnych. Bez przesady można stwierdzić, że omawiane tu dramatopisarstwo jest wyzwaniem nie tylko dla historyka literatury i znawcy teatru, ale także dla badacza języka. Język sztuk Kolady niewątpliwie zasługuje na uwagę i poświęcenie mu oddzielnego studium. To zwykle on wywołuje najwięcej kontrowersji przy pierwszym zetknięciu z dramatami pisarza; jednych bulwersuje, drugich zachwyca, inni bez emocji i rzeczowo starają się umotywować użycie przez autora leksyki nienormatywnej, niecenzuralnej, udziwnionej. Należy raz jeszcze podkreślić, że omawiane tu dramaty to również doskonałe teksty prozatorskie, zwłaszcza ze względu na obszernie autorskie komentarze, wstępy, epilogi i rozbudowane didaskalia. Zaliczyć je można zarówno do dobrej prozy, jak i do poezji, jeśli wziąć pod uwagę występujący w nich pierwiastek liryczny, specyficzny nastrój, metaforyczność. Kolejne zagadnienie to uniwersalność tematyki i problematyki, jej silny związek z epoką i odczuciami człowieka żyjącego u schyłku XX wieku. Osobną kwestią może być również świetny pejzaż współczesnej rosyjskiej rzeczywistości, pełen autentyzmu rysunek życia Rosjanina w okresie pokomunistycznych zmian, w epoce przejściowej. Chociaż sztuk Kolady nie należy interpretować wyłącznie jako scenek określanych popularną formułką „samo życie”, to jednak zawierają kawałek tego prawdziwego życia. Pomaga to uwypuklić stan ducha bohaterów, ich mentalność i światopogląd oraz podkreślić marność ich egzystencji, rozdzźwięk między marzeniem a rzeczywistością szarego dnia. Bez wątpienia osobnej rozprawy doczekać się powinno niezwykle istotne w dramatopisarstwie Kolady, omawiane tu, lecz nie wyczerpane do końca zagadnienie silnych jego związków z tradycjami literackimi, zarówno rodzimymi, jak i obcymi. Kolada wprowadzie

niejednokrotnie zaznaczał, że w twórczości dramaturgicznej idzie własną drogą i nie zależy od nikogo, dobrze jednak byłoby skonfrontować jego dorobek z dwudziestowiecznymi dramaturgami, poczynając od Aleksandra Wapiłowa, oraz próbować spojrzeć nań z punktu widzenia wciąż aktualnych tendencji postmodernistycznych czy neomodernistycznych.

Kolada to dramaturg specyficzny, choć lektura jego sztuk może sugerować, iż mieliśmy już do czynienia z tym, co one zawierają. Niemniej jednak jest w nich coś magicznego, pochłaniającego bez reszty, ponieważ nikt do tej pory nie mówił w ten sposób o rzeczach już kiedyś sygnalizowanych, co sprawia, że odbieramy je jako zupełnie nowe. Składa się na to wiele czynników, co starałam się tu pokazać, a jednym z ważniejszych, jak się zdaje, jest wielkie zaangażowanie autora, stałe podkreślanie solidarności z bohaterami swoich sztuk, bliskości z ich problemami i odczuciami. Również do odbiorcy kieruje wyraźną zachętę, by też włączył się w świat przeżyć duchowych postaci. Pierwsze chwile obcowania z dramatami Kolady mogą nie być przyjemne, sylwetki niektórych bohaterów wywierają na nas odpychające wrażenie. Wydaje się, iż z tymi ludźmi nie można mieć nic wspólnego, ale im lepiej poznajemy ich zmartwienia, niepowodzenia i życiowe dramaty, ich desperackie poszukiwania kogoś przyjaznego, ich gotowość wyznania wszystkiego, o czym dotąd nie mieli okazji mówić, zaczynamy odczuwać pewną z nimi więź, gdyż ich udręki i pytania o sens ludzkiego bytu nękają każdego człowieka. W jednym z najnowszych artykułów o Koladzie Nina Małygina stwierdziła, że wyjątkowość jego dramaturgii polega na jej współczesności:

Пьесы о нашем времени сегодня большая редкость и потому драматургия Николая Коляды дает его современникам уникальную возможность увидеть себя со стороны и *осознать свою жизнь*.¹

Wśród wielu sztuk o naszych czasach nieliczne traktują o sprawach bliskich każdemu człowiekowi, tych skrytych głęboko na dnie duszy, niechętnie zdradzanych, najbardziej bolesnych, nie do końca uświadamianych i podświadomie zagłuszanych. Koladę można nazwać pieśnią ludzkiej samotności i wszelkich jej konsekwencji. Zdany tylko na siebie człowiek dotkliwiej odczuwa upływ czasu, częściej nękają go pytania o sens życia i istnienie innej formy bytu, a marność własnej egzystencji staje się coraz bardziej nieznosna. Bolesna świadomość, że trzeba i chce się mimo wszystko żyć, pogłębia tragizm sytuacji bohaterów Kolady wynikający z ich niemocy i poczucia, że nic w ich życiu się nie zmieni. Brak oparcia, obojętność otoczenia, chaos współczesności, krach złudzeń zmuszają do powrotu do korzeni, życia wspomnieniami, do

¹ Н. Маłyгина: *Откуда придет спасение? (Явление Николая Коляды)* — <http://www.koljada.uralinfo.ru/Malygina.htm.01.07.16>, s. 1.

czekania na coś, co nigdy się nie zdarzy. Pograżanie się w świecie upiększanej najczęściej przeszłości, w rzeczywistość snu i baśni, filmu i teatru daje tylko chwilowe zapomnienie i nie pozwala odsunąć myśli o nieuchronności śmierci, dręczących wszystkich ludzi, podobnie jak pytania o sprawy ostateczne. Wsluchując się w wyznania bohaterów, w ich rozpaczliwe wołania bez echa, jakbyśmy słyszeli samych siebie, dlatego przyzwyczajamy się do świata sztuk Kolady. Nie wydaje się wtedy, że jego dramaty są o tym samym, bo zaczynając lekturę następnego, oczekujemy innej historii, innego zdarzenia w życiu zdanego na siebie człowieka, wypadku potwierdzającego nasze własne odczucia, te, o których pisarz jeszcze nie opowiedział. Sztuki Kolady tym różnią się od innych sztuk o współczesności, że niwelują dystans między dziełem a jego odbiorcą. Nie są to utwory, o których długo się pamięta, lecz takie, których nigdy się nie zapomina. Kreowana w nich rzeczywistość potwierdza odwiecznie niepokojący człowieka jego brak pewności siebie i ujmuje to w sposób ludzki, prosty, emocjonalny, przystępny i bliski każdemu, że niepodobna oprzeć się powracającym do tej rzeczywistości myślom.

Twórczość Kolady to dramaturgia psychologiczna, drążąca do bólu wnętrza człowieka, dlatego ma prawo stanąć w jednym rzędzie z dorobkiem Lermontowa i Dostojewskiego. Niezadowolenie bohaterów z otaczającej ich rzeczywistości, rozdzwiek między nią a marzeniem zbliża utwory Kolady do sztuk Cechowa i Wampiłowa. Za najbardziej natomiast charakterystyczne ich cechy należy uznać specyfikę gry psychologicznej, polegającej nie, jak u Cechowa, na znaczących niedopowiedzeniach i pauzach, lecz na słowie-masce i maskującym zachowaniu oraz na związanym z tą grą procesie stopniowego odkrywania życia duchowego człowieka. Dramaty Kolady ukazują przy tym psychikę człowieka tzw. otwartego, gotowego do wyjawienia całej prawdy o sobie, szczerego, ale tylko przed kimś, kto potrafi zrozumieć i przyjąć nawet najgorsze o nim fakty. Bohaterowie Kolady nie są powściągliwi, lecz zdeterminowani i zdesperowani, dążąc wszelkimi sposobami do tego, żeby się przed kimś zwierzyć, znaleźć przyjazną duszę. Szybko jednak się przekonują, że ich oczekiwania nie zostaną spełnione. Pisarz kończy swoje sztuki opisem takich właśnie stanów ducha bohaterów, kiedy już na nic nie liczą, trwają dalej w niemocy i paraliżu.

Ujęcie ich psychiki nie byłoby pełne, gdyby dokonywało się jedynie na podstawie problemów życia, ale tematem omawianych utworów jest też śmierć, która stanowi w nich kryterium rozmyślań o życiu, postępowaniu i zachowaniu postaci. O śmierci powiedziano już wiele i narosła o niej bogata literatura, Kolada nie dokonał w tej dziedzinie szczególnych odkryć. Skoncentrował się na tym, co najbardziej nurtuje każdego człowieka: na zagadce śmierci, jej nieuchronności, strachu przed jej rychłym nadejściem, na męczącej świadomości, że wraz z kresem ziemskiego bytu wszystko definitywnie się skończy, nie ma kontynuacji życia w żadnej innej formie. Owa świadomość

jest tym boleśnieszka, że bohaterowie Kolady nigdy nie zaznali normalnego życia, ich egzystencja to powolne umieranie, bezskuteczne czekanie na ważne zdarzenie, zagłuszanie myśli o nieudanym życiu i śmierci. Ucieczką od tych myśli, od samotności, martwoty własnej egzystencji i obojętności świata staje się zamroczenie alkoholowe, seks bez miłości, trwanie w świecie ułudy, śnie, koloryzowanych wspomnieniach, co nie jest przejawem pełni życia, podobnie jak udawanie i demonstracja lekceważenia śmierci. W lekceważeniu i pozornej kpinie kryje się przecież największy strach, tak jak w ciągłym mówieniu o śmierci. Takie właśnie paradoksy służą Koladzie w jego psychologicznej analizie osobowości, opierającej się głównie na sprzecznościach. W kreacji postaci na czoło wysuwają się zatem miłość — nienawiść w stosunku do bliskich, przyzwoitość i zepsucie moralne, marazm i uczciwość, czystość i sprawiedliwość, stagnacja i pragnienie życia przez duże Ż, niezależność, dystans wobec drugiego człowieka i jednocześnie nieprzeparta chęć wylania przed nim wszystkich swoich żalów, godność osobista i ponizanie się.

Autor artykułu o nowej rosyjskiej dramaturgii, zaprezentowanej w Poznaniu i Warszawie, sprecyzował to nader jasno i wyrażnie: „Kolada buduje postaci oparte na sprzecznościach: w przyzwoitej na pozór kobiecie odkrywa dziwkę, która pójdzie z każdym, podczas gdy alkoholiczka okazuje się u niego czysta i niewinna.”² Roman Pawłowski dodał jeszcze coś bardzo istotnego — współcześni dramatopisarze rosyjscy (mówił o Koladzie i jego uczniach: Olegu Bogajewie, Wasiliju Sigariowie oraz Jewgieniju Griszkowcu) tworzą sztuki „światne od strony rzemiosła”. Myślę, że dotyczy to w szczególnej mierze Kolady.

Dramaty Kolady, objętościowo nieduże, są doskonale skonstruowane, nadzwyczaj teatralne, choć nie ma w nich tradycyjnych zawiłych perypetii. Autora interesuje postać, na niej się koncentruje, to ona właśnie staje się głównym nosicielem teatralności. I to nie tylko ze względu na gesty, zachowanie, ale na wewnętrzny dramatyzm, który ujawnia się w prowadzonej grze, odkrywającej sukcesywnie stan ducha postaci. Gra — podstawa metody twórczej Kolady — przenika każdy element struktury jego dramatów. Daje dramatopisarzowi nieograniczone możliwości kreacji rzeczywistości przedstawionej i jako taka niesie ze sobą jakąś niepewność, która jest przyczyną wahań w precyzowaniu ostatecznych sensów i znaczeń utworu. Tę cechę gry Kolada upodobał sobie chyba najbardziej. Tak konstruuje sztuki, by przy ich odbiorze nie od razu dało się ustalić, kim naprawdę są bohaterowie. Pisarz zmusza tym samym do bardziej wnikliwej penetracji ich osobowości, co z kolei stanowi wyzwanie dla aktorów, aby kreowana przez nich postać pozwoliła poznać prawdę o człowieku. Człowiek, istota skomplikowana, nie

² R. Pawłowski: *Nowa dramaturgia rosyjska w Poznaniu i Warszawie*. „Gazeta Wyborcza” 2001, z 24 stycznia.

może kierować się w życiu z góry ustalonym wzorcem. Gra Koladowskich bohaterów, choć planowana i przygotowywana w najdrobniejszych szczegółach, nie odbywa się zatem ściśle według reguł, bo determinuje ją drugi jej uczestnik, staje się więc spontaniczna jak zabawa, składa się z nieprzewidywanych ruchów. Dotyczy to nie tylko postaci, również zdarzeń z nimi związanych, samego autora, który gra z odbiorcą w improwizowanej z nim rozmowie za pośrednictwem tekstu pobocznego, a także niwelując granice między teatrem i życiem, w sposób niezwykle łącząc świat dramatu z otaczającą rzeczywistością oraz nadając typowym chwytom teatralnym życiowe prawdopodobieństwo. Teatr jest u Kolady metaforą życia, a gra potwierdzeniem tego życia, więc gra też okazuje się życiem, i tak samo jak ono jest nieprzewidywalna. Autor zatem nie może znać dziejów swoich bohaterów i z góry przewidzieć, jak one się zakończą, o czym stale przekonuje odbiorcę we wstępach, didaskaliach i innych rodzajach komentarza autorskiego.

Gra stanowi oś konstrukcji analizowanych dramatów, udatnie dobrany i przemyślany chwyt, wreszcie dobry pomysł, by doskonale złączyć w jedną całość, powiązać i uzależnić od siebie rysunek postaci, obraz ich życia duchowego, budowę akcji, przesłanie sztuk, zatrzeć granice między życiem i teatrem, pokonać dystans między autorem, dziełem i odbiorcą w myśl powszechnej formuły, że wszystko to gra. A gra, choć ma swoje zasady i reguły, jest pełna paradoksów i sprzeczności, tak jak życie. Kolada stawia znak równości między tymi pojęciami, toteż konsekwentnie jego bohaterowie są też nieprzewidywalni, rozdarci sprzecznościami, zaskakujący, żywiolowi, ale właśnie paradoksalnie ich egzystencja to niemoc, stagnacja, martwota. Nie wynika to z ich cech charakteru, raczej ze świadomości, że nic się nie da zrobić, aby wszystko zacząć od nowa. Tak rodzi się niepokojąca myśl o śmierci, nękająca zwykle tych, którzy nie zaznali pełni życia. Pisarz daje więc swoim bohaterom jedyną szansę zaprezentowania prawdziwych cech swojej osobowości, szansę w postaci gry. Skoro jest ona życiem i działaniem się, to jest także przeciwieństwem śmierci, substytutem życia, jakiego nie zakosztowali. Gra, maska, karnawał, błazenada, popisywanie się i zabawa, słowny happening, śmiech, płacz, rytuał klótni i w końcu oczyszczenie, szczerość i prawda to cechy postaci i całego teatru Kolady. Specyfika zależności i powiązań tych zjawisk, które starałam się naświetlić w niniejszej pracy, wydała mi się w twórczości dramaturgicznej Kolady najistotniejsza i warta oddzielnej publikacji.

Osobnym ciekawym zagadnieniem w dramaturgii Kolady są tytuły jego sztuk potwierdzające autorską konsekwencję, dobrze przemyślaną budowę całego utworu i grę jako niebanalną formę przekazu artystycznego. Podobnie jak pozostałe elementy struktury dramatu tytuły również są grą, słowami-metaforami, symbolami, udiwnionymi wyrażeniami. Przewidzisko głównej

bohaterki — Murlin Murło — w ustach bliskich jej osób oznaczać ma kogoś niewydarzonego, nieokreślonego, a także niezbyt urodziwego, bo Murlin Murło to pogardliwe przekręcenie nazwiska Marylin Monroe. Olga nie odważyłaby się głośno porównać do gwiazdy amerykańskiego kina, ale tak jak wszyscy bohaterowie Kolady chciałyby być podziwiana, kochana czy choćby tylko zauważana. Tytuł sztuki traci w ten sposób pejoratywne znaczenie i staje się odzwierciedleniem ukrytych pragnień samotnej kobiety. Warto w tym miejscu przytoczyć interesującą wypowiedź samego autora na temat tytułów jego sztuk:

Названия пьес рождаются либо сразу и от слова идет вся пьеса, как скажем, *Курица*, *Для тебя*, *Полонез Огинского*, либо возникает на третьей странице черновика, когда в голове определяется, про что же я буду писать. Название должно быть очень красивым, музыкальным, многообразным. [...] Иногда название выскочит, а потом вдруг выясняется его многозначность, как было с *Рогаткой*. Потом критики мне объяснили, что это и — вилы, и рогатина, и раздваивающаяся дорога (выбор пути) и Бог знает еще что. А я назвал так пьесу, потому что мне понравилось слово, красивое такое, детское какое-то. Много красивых слов, которые я хотел бы сделать названиями своих пьес, но пьес так и не вышло: *Сирокко*, *Переводные картинки*, *Выкrest*, *Пиано-бар*.³

Koladę, jak widać, interesuje i pociąga słowo o niebanalnym brzmieniu, słowo melodyjne, piękne i magiczne, co stanowi kolejny dowód na to, że pisarz przywiązuje ogromną wagę do szaty językowej swoich dzieł, do ich wyglądu zewnętrznego, do zabawy i gry słowem. Udziwniony wyraz w tytule, podobnie jak inne elementy budowy sztuk, ma podkreślić odrębność bohaterów, bogactwo, ale i inność ich świata duchowego, specyfikę mentalności i zachowania. Tytuł nie zawsze musi ściśle wiązać się z tematem wątku głównego, może wyróżniać się tylko egzotycznym brzmieniem czy melodyjnością i kontrastować z treścią, jak np. *Tutanchamon*. Portret Tutanchamona wisi obok miejsca sowy, którą przygarnęła do domu bohaterka, uznawszy, że ptak harmonizuje z portretem kolorystycznie, tworząc w mieszkaniu archaiczny klimat ułatwiający kontemplowanie przepowiedni wróżki-astrologa. Owa wróżka okazuje się jednak rywalką bohaterki i wodzi ją za nos, wobec czego cała powaga i egzotyka Tutanchamona staje się śmieszna, zresztą nie bardzo pasuje do pragnień głównych postaci dążących do stabilizacji życiowej.

³ Н. Коляда: *Ответы на вопросы одной симпатичной, но настырной журналистки из города Е.*, s. 10 — <http://www.koljada.uralinfo.ru/Files/htm>.

Bogatsza jest metafora tytułu *Polonez Ogińskiego*. Jego tradycyjne znaczenia Kolada uzupełnił symboliką pożegnań. Widzimy tu powtarzane i ostateczne pożegnanie Tani z ojczyzną, pożegnanie ze światem wspomnień z dzieciństwa, z marzeniami o nowym życiu, w jakimś też sensie pożegnanie ze starym systemem, czego dowodzi sytuacja bezrobotnego Dimy, zmuszonego teraz „zarabiać” na życie graniem *Poloneza Ogińskiego* na ulicy. Jak zwykle u Kolady, każdy najmniejszy składnik konstrukcji dramatu, w tym również tytuł, zawiera w sobie dozę ironii, śmieszności, czasem kpiny wynikającej z kontrastu wysokiego z niskim, marzeń z rzeczywistością, poezji z prozą. *Odludne nasze morze, czyli Statek głupców* kojarzy się z Arką Noego. Wyobrazić potop ma kałuża otaczająca nie bardzo przypominający arkę zrujnowany drewniany dom, w którym gnieździ się kilka rodzin. Niemniej jednak sensy tego porównania można pogłębić, jeśli rozpatrzyć rozmowy bohaterów o miłości, rodzinie, życiu dla dzieci, przetrwaniu pokoleń. Ironia Kolady zawsze jest gorzka, lecz jego zamiarem nie jest karykatura i ośmieszanie, jak mogłoby się wydawać z konfrontacji tytułu z treścią dzieła, np. *Baśń o martwej królowie, Kura, Głupców ustawia się według wzrostu, Amerykanka*. W ostatniej sztuce bohaterka usiłuje wmówić sobie, że dostosowała się do warunków życia w kraju, do którego wyemigrowała przed laty. Czasami daje to efekty komiczne, choć wyraża wielki dramat życiowy załamanej nerwowo kobiety skazanej na samotność w obcym kraju.

Oddzielną kartę tworzą tytuły-symbolle. *Słomkowy kapelusz* oznaczał, w pojęciu Wiktora, stare dobre czasy, kojarzył się z czymś pięknym i dobrym z lat beztroskiej młodości; *Perski bez* — nazwa nie istniejących perfum — to symbol czegoś niebanalnego, niezwykłego, również dobra i piękna, miłości, której nie ma w życiu Jego i Jej. Podobne wartości sugeruje metafora tytułów: *Teatr, Obraz, Królowa nocy, Dziewczyna moich marzeń*. W ostatnim dramacie chodzi o ulubioną piosenkarkę niemiecką z lat przedwojennych — Marikę Röck — której wspomnienie łączyło dwie samotne kobiety i stało się dla tej, która pozostała przy życiu, symbolem piękna, wzorem do naśladowania. Tytuł *Klucz do Lörrach* ustala ostateczne sensy sztuki i decyduje o tym, że — tak jak większość dramatów Kolady — nie emanuje ona optymizmem. Spokojne niemieckie miasteczko, wyróżniające się brzmieniem jego nazwy stało się impulsem do uczynienia go symbolem cichej przystani, miejscem, dokąd ucieka się od samotności w tłumie do samotności z sobą, by w całkowitej izolacji czekać na kres życia. Mroczna i przynębiająca sztuka nie budzi żadnych nadziei, nie mieści się zatem w schemacie interpretacyjnym, którego celem staje się poszukiwanie w twórczości Kolady optymistycznych pierwiastków. Autor, tworząc ją, chciał jednak, jak się zdaje, skłonić odbiorcę do wnikliwego odczytania tego, co jest zawarte między wierszami jego dramatów. *Klucz do Lörrach* może okazać się kluczem do całej twórczości Kolady, jeśli przemyśleć ją z wielu punktów widzenia i uwzględ-

nić postawę samego autora wobec problemów współczesności, wobec życia i śmierci. W przytoczonych już tu wypowiedziach Kolady stwierdzał on, że wszystko o nim znaleźć można w jego sztukach, często zdarza mu się też ubolewać z powodu kryzysu wszelkich wartości w naszych czasach, z powodu ludzkiej zawiści i nietolerancji. W jednym z wywiadów powiedział, że pragnie żyć w spokoju i nie przeszkadzać żyć innym, co uznaje za dewizę człowieka inteligentnego. Sprecyzował również swój pogląd na temat sensu życia i szczęścia:

У меня его нет. Одна моя героиня говорит: я всю жизнь ждала чего-то — от телефонного звонка, от автоответчика, от почтового ящика, мне казалось, что это принесет мне неведомую, прекрасную жизнь... Так, наверно, и я.⁴

Odczucia te, bardzo ludzkie, prawdziwe i uniwersalne, wyrażają wieczne oczekiwanie człowieka na szczęście, na coś niezwykłego, ciągle niedosyt, niespełnienie, tęsknotę, pragnienie ustalenia tego, co w życiu najważniejsze. Na pytanie, czym dla niego jest jego twórczość, odpowiedział, że tworzenie działa na niego jak narkotyk, nie może bez niego żyć. Zadaniem jego dramaturgii nie jest jednak pouczenie i naprawianie świata, lecz pozostawienie w duszy człowieka i tu na ziemi jakiegoś „śladu, pamięci, smutku”. Dramaturgia Kolady porusza, niepokoi, każe człowiekowi zastanowić się nad własnym życiem duchowym i losem drugich ludzi. Nie da się jej pojąć bez zaangażowania uczuciowego w kreowaną w niej rzeczywistość.

Dramaturgia Kolady jest wyjątkowa, a w spektaklach opartych na jego sztukach odnaleźć można to, czego nie da się dostrzec w konwencjonalnym widowisku. Niezwykłość dzieła wynika z niebanalnej osobowości twórcy, bo Kolada zdecydowanie wyróżnia się na tle rzeczywistości naszych czasów i jako dramatopisarz, i jako człowiek. Słusznie powiedziano o nim, że to człowiek-instytucja. W teatrze nie pracował jedynie „jako kurtyna”, jak nadmieniła Marina Murzina w przywoływanej wcześniej rozmowie z pisarzem. Jego życie to nieustanny ruch, praca, nie tylko pisarska. To ciągle jeżdżenie na próby, premiery, działalność literacka i reżyserska, wyjazdy za granicę na spektakle według własnych dramatów, na staże, na wykłady o literaturze i dramaturgii rosyjskiej, zasiadanie w jury festiwali teatralnych, praca w telewizji nad audycją własnego autorstwa pt. *Czarna kasa*. To także żmudna praca redaktora naczelnego czasopisma „Ural”, ekwilibrystyka słowna i lawirowanie, by nie skrzywdzić tych, którzy nie zmieszczą swoich utworów w najbliższym numerze, i by z taktem odmówić tym, którzy nie grzeszą talentem. Wrażenia

⁴ Н. Мурзина: *Режиссер, актер, вахтер*. „Москва. Аргументы и факты” 2000, № 48(386), s. 24.

z pracy redaktorskiej opisał w eseju „*Ptaszek*” o nazwie „*Ural*”⁵. Najczęściej sam zajmuje się rozprowadzaniem kolejnych numerów czasopisma, jak również własnych książek i publikacji swoich uczniów. Wkłada książki do plecaka, wsiada do samolotu i ląduje w Petersburgu i Moskwie, by tam rozwozić je po wszystkich księgarniach. Poświęca się bez reszty swoim podopiecznym; niektórzy spośród nich zaczynają już zdobywać laury za inscenizacje swoich sztuk i drukować w prestiżowych almanachach teatralnych. Kolada użycza wszystkim uczniom swojej strony internetowej, na której co parę miesięcy pojawiają się nowe wiadomości o jego wszechstronnej działalności oraz o pracy seminarzystów. Ta prawdziwa lawina nowin stanowi już oddzielny temat do ewentualnych omówień. Kolada jest w Rosji najbardziej czynnym, ruchliwym, zajętym, płodnym i znanym dramaturgiem, którego sztuki wystawia się już niemal na całym świecie. Zdziwienie wzbudza jedynie fakt, że nie zna go polska publiczność, choć jego sylwetkę przybliżył swego czasu „Dialog”⁶. Gorzej przedstawia się kwestia inscenizacji dramatów, gdyż nikt do tej pory nie zajął się tym poważnie. Odnotować należy tylko wydarzenie w styczniu 2001 roku w Centrum Dramaturgii przy Teatrze Polskim w Poznaniu — czytanie dzieł wybranych twórców nowej dramaturgii rosyjskiej — gdzie zaprezentowano *Baśń o martwej królownie* Kolady oraz sztukę jego ucznia Wasilija Sigariewa *Plastelina*. Zainteresowanie wzbudziła również oryginalna twórczość dramaturgiczna Jewgienija Griszkowca, który własne sztuki improwizuje na scenie, a potem je zapisuje. Przywoływana już tu notatka z „Gazety Wyborczej”, komentującej to przedsięwzięcie, opatrzona została tytułem: *Griszkowiec, Kolada, Sigariew — zapamiętajcie te nazwiska, może wasze dzieci będą się o nich uczyły w szkołach*. Wiele wskazuje na to, że może się tak stać w niedalekiej przyszłości. W internecie zamieszczono wiadomość o przygotowaniach w Polsce do rozpoczęcia jesienią 2001 roku prób do spektaklu według *Baśni o martwej królowie* (w poznańskim Teatrze Polskim), a także o rozważaniu możliwości realizacji dramatu *Murlin Murło* w Teatrze Telewizji. Jeśli plany zostaną urzeczywistnione, staną się udaną promocją uznanego w Rosji i Europie dramaturga wielkiego formatu — Nikołaja Kolady.

⁵ Н. Коляда: „*Птичка*” по имени „*Урал*” — <http://www.koljada.uralinfo.ru/>.

⁶ O dramacie Kolady *Proca* zob. „Dialog” 1993, nr 12, s. 169–173; wiadomości o pisarzu zawiera *Kronika* w „Dialogu” 1999, nr 10, s. 201–202 oraz w „Dialogu” 2001, nr 3, s. 177–179. Nadmienię, iż „Dialog” błędnie niestety tłumaczy tytuł sztuki Kolady. *Rogatka* po rosyjsku to po polsku *Proca*. Nie chodzi tu przecież o „rogatki miasta”.

Галина Мазурек

Театр, жизнь, игра

Исследования по драматургии Николая Коляды

Резюме

Настоящая книга является интерпретацией богатого, состоящего почти из 70 пьес, творчества современного русского драматурга из Екатеринбурга, режиссера, актера, редактора журнала „Урал“, научного руководителя начинающих драматургов, большого любителя и знатока театра, известного не только в России, но во всей Европе и многих странах других континентов.

Драматургия Коляды не принадлежит к творениям стереотипным и малозначительным, это явление необыкновенное, и вызывающее разногласие. Она говорит о современном человеке, его одиночестве, затерянности, беспомощности, его жалком существовании, отчаянных поисках родной души и безуспешном ожидании, чтобы быть замеченным. Но это не получается, потому что мешают условия жизни, отсутствие поддержки со стороны другого человека, какое-то оцепенение, безвыходное положение, которого никак не удастся преодолеть. Пьесы Коляды показывают такой момент, когда в жизни героев появляется возможность представить себя, полностью раскрыть свою личность. Это встреча с другим человеком, с которым они наконец могут поговорить по душам, рассказать о своих мечтах и надеждах. Автору это дает возможность показать настоящее состояние внутренней жизни человека наших времен, обнаружить в глубине его души то, о чем обычно никто не хочет говорить из опасения быть обвиненным в ребячестве и наивности. Герои Коляды естественные, подлинные и искренние. Но сначала они стремятся узнать, с каким человеком свела их судьба, и поэтому ведут игру, надевают разные маски. Сбрасывая их в конце действия, раскрывают жизнь своей души, о чем говорится в первой главе настоящей работы. Здесь анализируются способы выявления автором истины о человеке.

Существенной проблемой в драматургии Коляды является язык персонажей, вызывающий обычно множество критических замечаний. Писатель, однако, не думал шокировать неприличным и необычным словом. Оно, скорее всего, должно подчеркнуть индивидуальность героев, их независимость и дистанцию по отношению к окружающему миру, который безучастен к их страданиям. Язык это единственная собственность героев, которой они без притеснений позыются в своей игре с другим человеком, в своем карнавальном поведении, что помогает им забыть о неудачной жизни и заглушить мысль о неизбежности смерти. Речь об этом идет во второй главе наших рассуждений.

В драмах Коляды все строится на игре, начиная с заглавия до последнего слова включительно. Раснообразное использование игры решает об оригинальности пьесы, но

прежде всего дает автору неограниченную возможность проникновения во внутренний мир героев, изучения их личности и исследования жизни как таковой. Игра помогает тоже затереть границу между жизнью и театром, что является одной из более характерных черт драматургии Коляды. Эти вопросы затрагиваются в третьей главе книги. В ней обсуждаются, вскрываемые автором в его пьесах, разные соотношения между искусством и жизнью, жизнью и театром, между искусством театра, актерством и истиной о человеке, между искренностью и игрой, так в жизни, как и в театре. Бывает, что Коляда недоволен инсценизациями своих пьес, потому что в игре актеров недостает откровенности, жизненной правды. Актеры концентрируются обычно на том, чтобы показать эксцентричность героев, забывая неоднократно о самом главном, т. е. о „жизни человеческого духа“, как сказал сам Коляда. Поэтому этот вопрос стал в настоящей работе одной из точек зрения в рассмотрении содержания пьес.

Обсуждаемые драмы заключают в себе обширный авторский текст, длинные вступления и эпилоги, лирические отступления и одновременно разговор и игру писателя с читателем. Коляда заметил, что важной задачей такого текста является создание специфической обстановки и настроения, которое должно помочь правильно понять смысл пьесы. Кроме этого, функция новаторских вступлений и ремарок писателя заключается в демонстрировании сильной связи автора с представляемой в его драмах действительностью. Этой проблематике посвящена четвертая глава книги.

В пятой рассматриваются правила игры Коляды с чужим текстом и словом. Играя с традициями, драматург одновременно играет с читателем, подсказывая, что использование известных текстов не всегда служит выражению установленных однажды мировоззрений. Коляда сказал, что находится под обаянием драматургии Антона Чехова и Теннесси Уильямса, поэтому здесь речь идет тоже о связях его творчества с достижениями этих корифеев мирового театра.

Halina Mazurek

Theatre, Life, Acting

Studies on Nikolay Kolada's Plays

Summary

The present book is an interpretation of the rich output, containing around 70 plays of that modern Russian playwright from Ekaterinburg, who was also a theatre director, an actor, the editor of the Ural magazine, a teacher and a passionate advocate for novice playwrights, a great lover of the theatre and expert in theatre matters. He was popular not only in Russia, but also in Europe and in many countries of the other continents.

Kolada's plays are unconventional and controversial. He treats there of modernity, of modern man and his loneliness, alienation, helplessness, miserable existence, his desperate search for a friendly soul, and frustrating wait for recognition. That recognition never comes, it is made impossible by one's living conditions, lack of support, some kind of stupor, or deadlack that cannot be broken. Kolada's plays show the lives of his characters at the time when they have a chance to express their personality in full. This is connected with their meeting another human being whom they can finally tell the truth about their inner life, their dreams and hopes. Such situations give the author a possibility to reveal the truth about modern man, about what is deep inside his soul, and what he rarely speaks about for fear of being suspected of childishness and naivety. Kolada's characters are authentic and sincere. They do not, however, immediately reveal their true face in front of others, first they want to see through the other person. In order to achieve this purpose, they play games, put on masks, eventually to disclose their most secret thoughts. This is the subject matter of Chapter One of the present book in which the untypical ways of Kolada's discovering the truth about man are analysed.

An important problem in Kolada's plays is the characters' language often regarded as particularly controversial. The writer does not, however, want to shock the reader with indecent and eccentric vocabulary, his purpose is to emphasise man's individuality, the characters' essential independence and their distance from the world that is indifferent to their suffering. Language is their sole property, owing to which they can play their games, masquerade, and indulge in carnivalesque behaviour. It also lets them forget about their miserable existence and push the thought of the inevitable death out of their minds. This is the subject matter of Chapter Two of the present study.

The analysed plays, from their beginning to the last word, consist in acting. It the use of different variants of acting that determines the originality of the dramatic work, chiefly it gives the author limitless possibilities of penetrating the inner life of a character and of studying life as such. It is also acting that makes it possible to blur the dividing line between life and the theatre, which is one of the most important features of Kolada's dramas. These matters are discussed in Chapter

Three of the present book. The reader will find there an interpretation of various relations, discovered by Kolada, between art and life, life and the theatre, and also between the theatrical arts, acting, and the truth about man, including the relation between sincerity and acting, about in life and in the theatre. Kolada occasionally expresses his dissatisfaction with the way his plays are staged, he is shocked by the lack of authenticity in the actors' performance which seems to be centred on emphasising the eccentricity of the *dramatis personae* rather than on showing their inner lives. This is why the said problem became one of the points of view in the author's analysis of the texts of the discussed plays.

Kolada's plays contain extensive authorial texts in the form of elaborate stage directions, prefaces, and epilogues, which often have the character of lyrical digressions. On the other hand, they are an element of the writer's play with the audience, the aim of which is to present a wide range of possibilities of interpreting the senses of a given work. Kolada's chief purpose is to create a special climate and atmosphere which help the audience to understand the message of the plays. Besides, the unconventional authorial texts underline the strong link between the writer and the represented world of his dramas, which, in fact, is the topic of Chapter Four of the present monograph.

Chapter Five, in its turn, is devoted to Kolada's playing with another writer's text. Playing with traditions, the writer, at the same time, plays with his readers, suggesting that a well known, or classical text does not have to express the established views. The playwright has conceded that he is profoundly fascinated with Chekhov's and Tennessee Williams's plays, consequently, in the later part of the chapter, the connections between his dramas and the great figures of the world theatre are discussed.

BUS

Projekt okładki
Jurij Snopkow

Redaktor
Wiesława Bulandra

Redaktor techniczny
Barbara Arenhövel

Korektor
Miroslawa Żłobińska

Copyright © 2002 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-1150-1

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
[e-mail: wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

Wyd. I. Nakład 200 + 50 egz. Ark. druk. 9,75. Ark. wyd. 11,5.
Przekazano do łamania w czerwcu 2002 r. Podpisano do druku
w sierpniu 2002 r. Papier offset. kl. III, 80 g

Cena 16 zł

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa „PRODRUK” s.c.
ul. Gliwicka 204, 40-862 Katowice

nr inw.: BG - 311199



BG 311199

PM 2066



ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-1150-1